WHITE HILL
COLL.

12
25/8

EL

ARTE EN SANTIAGO

DURANTE EL SIGLO XVIII

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/elarteensantiago00murg

EL
ARTE EN SANTIAGO

DURANTE EL SIGLO XVIII
Y NOTICIA DE LOS ARTISTAS QUE FLORECIERON
EN DICHA CIUDAD Y CENTURIA

POR

MANUEL MURGUÍA

MADRID
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE RICARDO FÉ
Calle de Cedaceros, núm. 11

1884

Es propiedad.

Á MI HIJA ALEJANDRA TERESA

¡Sea pues; y que las horas propicias hagan reverdecer en tus sienes juveniles, aquellos laureles que, agostados ya por innumerables dolores, ciñen todavía la frente de la que te llevó en sus entrañas. Pueda yo ver á lo adelante vuestros nombres unidos brillar en el cielo de la patria, tal como en mi corazón vive unido también vuestro amor inmaculado. Y allá, cuando en la tarde de mi vida luzca el sol postrero que debe alumbrarle, que una mano inmortal cierre mis ojos para siempre y que esta sea la tuya, Alejandra querida!

Lestrove (Padrón) 8 *de Noviembre de* 1874.

PREFACIO

Qu'on apprenne á conaître, á apprécier et á aimer les arts, et on aura des artistes.

RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal.*

El libro que hoy damos á la estampa está bien lejos de llenar nuestros deseos y de responder al pensamiento que nos habíamos propuesto realizar. Refiérese á una localidad y abarca tan solo un siglo, cuando nuestra intención fué siempre tratar del arte en Galicia y referirnos á cuantos artistas produjo en todo tiempo nuestro país y de ellos hay memoria cierta. Razones puramente personales, aparte del escaso interés que semejante clase de estudios despiertan entre nosotros, nos movieron á limitarnos por hoy, al presente trabajo, para que así, como más breve, sea más soportable. Cierto que por ser cuál es la localidad á que nos hemos contraido y ser así mismo el siglo XVIII, si no más conocido, más fácil de conocer y apreciar, hace esta obrilla un tanto interesante; pero no hemos de ocultar que se publica como un ensayo y para aficionar, si ello es posible, á las gentes á esta clase de estudios, y no como obra importante y en la

cual se dice la última palabra. Es más, sintiéndose en Galicia un movimiento artístico de muy buen agüero, pudiendo ejercer el presente libro cierta saludable influencia en los espíritus, no nos creemos con derecho á dejarlo dormir en el olvido.

Ha dicho ya un autor alemán, que Galicia «no es, en verdad, la cuna de las artes,» y aunque no hemos de repetirlo, no será malo que, para curarnos de muchas y muy lamentables aprensiones, vayamos comprendiendo que en esta cuestión, sean las que quieran las causas de ello, estamos bien lejos de lo que la buena voluntad de algunos ha querido dar á entender. Otros climas, otros horizontes, son los que vieron á Zurbarán, Cano y Velázquez; Galicia no tiene un solo nombre que poner al lado de los de estos tres inmortales, ni siquiera al de los artistas de segundo orden que florecieron en España durante los siglos XVI y XVII. Es cierto que, más felices en lo que toca á la escultura, podemos recordar con orgullo á *Gregorio Hernández*, (1) que recogió el cincel glorioso que manejaron Berruguete y Becerra, y á *Felipe de Castro*, que en días tristísimos para la es-

(1) No sin extrañeza hemos leido en las *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando*, las siguientes palabras: «A las esculturas de Berruguete y de Becerra sucedieron entonces las afectadas y humildes de Gregorio Hernández.» El buen juicio y sana crítica de que en todo el libro citado hace gala el Sr. Caveda, tornan doblemente cruel la injusta dureza con que trata á nuestro artista, quien, si es verdad que obedeciendo al genio de su raza abandonó, como ya la advirtió Cean Bermúdez, el estilo de Miguel Angel que Berruguete y Becerra habían traido de Italia, no por eso puede decirse que cayó en la afectación, ni que es humilde, ni menos que marca en España como Churriguera en la arquitectura—pues tanto indica aquel autor,—la línea en que empieza la decadencia de la estatuaria española. Contra tan áspero

tatuaria, le devolvió aquel vigor, nobleza y corrección de que parecía haber sido desposeida para siempre en nuestra patria; mas no callaremos que son pocas las obras que de ellos tenemos entre nosotros. Como si comprendiesen que aquí nada tenían que hacer, ni ellos ni los frutos de su ingenio, vivieron lejos de la región natal, y lejos también dejaron los mármoles que habían animado: cosa harto triste, porque en cuestión de bellas artes, no es tanto lo que vale un nombre glorioso para un país dado, como el hecho de la escuela que crea el artista, los discípulos que deja en pos de sí y el estado de ilustración y adelanto que todo esto supone.

Es, sin embargo, una fortuna, que si el pasado no puede ser más de lo que fué, en cambio el presente, y sobre todo el porvenir, pueden prepararlo y mejorarlo los hombres. No se necesita para ello sino una buena voluntad y saber de cierto que nada honra tanto á un pueblo cualquiera, como una noble predilección por las bellas artes y cuanto con ellas se relaciona. Nosotros, que hemos visto morir en la flor

---

juicio, pudieran muy bien ser invocadas las palabras del inglés Sterling, quien tratando del arte y de los artistas españoles, dice que las estatuas de madera pintadas de nuestro escultor, «compiten en vida y animación con los mármoles de la Grecia.» Entre tan opuestas opiniones queda, por fortuna, un lugar para la verdad y el desapasionamiento. Cierto, las obras de Gregorio Hernández carecen de aquel nervio y vigor que caracteriza la escuela de Buonarotta, pero en cambio, ¿cómo negarlas la gracia, el sentimiento, la dulzura inmensa de que—sin apartarse por eso de la realidad y el natural,—supo dotar las imágenes todas que salieron de sus manos? Los que como nosotros hayan visitado más de una vez el Museo de Valladolid, y visto en aquella ciudad, en la procesión de Viernes Santo, los *Pasos* debidos á este inmortal maestro, sabrán decirnos si es posible negarle con justicia, el puesto que de derecho le corresponde entre los primeros y más insignes escultores de España.

de su edad á *Cendon*, cuyo tétrico pincel se avenía mal con lo caricaturesco de su lápiz; que hemos llorado á *Borrajo*, que prometía días de gloria á la arquitectura, tan decaída al presente, y que no há mucho perdimos al infortunado *Ponte*, cuyo inmenso amor á Galicia privó á su patria de un verdadero pintor, sabemos perfectamente cuáles fueron los secretos dolores que los llevaron á la tumba. En está tierra tan escasa de artistas, pérdidas semejantes no se reparan con facilidad; sin embargo, conocemos ya los nombres de los que vienen á ocupar su puesto. Y en tanto aquel que es amigo y hermano, consume sus días en una laboriosa actividad bajo el cielo de Italia, sin que de su admirable pincel poseamos aquí un solo cuadro, séanos lícito esperar confiados, que gracias al movimiento artístico que hoy se siente entre nosotros, no han de faltar ni nombres nuevos, ni obras capaces de suplir con gloria, la tristísima esterilidad de otros tiempos. Para eso no se necesita más, sino que nuestras corporaciones populares, comprendiendo las verdaderas necesidades del país, no sean tan avaras para con los artistas, de la protección que dispensan á manos llenas á lo que se ha dado en llamar intereses materiales. Que no veamos á lo sucesivo gastar el dinero de las provincias en estucados como los del salon provincial de la Coruña, ni en levantar pórticos como el del gobierno civil de Pontevedra, que hacen asomar al rostro los colores de la vergüenza! Convénzanse que, como dice un escritor francés, (1) «el dinero que se

(1) Charles Baudelaire, *L'Art Romantique.*

gasta en semejantes imbecilidades, es lo mismo que si se robase á quien de derecho le pertenece.» (1)

No recordaremos aquí lo que se hace fuera, á menos que no se crea que los diputados de otras provincias más afortunadas, no comprenden tan perfectamente como los nuestros los intereses que les están confiados (2): basta y sobra con

---

(1) Esta verdad está tanto en la conciencia de los que se ocupan de bellas artes, que ochenta años antes que el autor citado, escribía el célebre Ponz, en el tomo I de su *Viaje de España*, las siguientes palabras: «¿Oirá nadie con gusto que ha sido y será un asesinato de su patria el gastar néciamente sus caudales para deshonrarla? *¿Qué el encargar obras principales á ignorantes es lo mismo que salir al camino y quitárselas de las manos á quien le son debidas por mil razones?* ¿Qué el ejecutarlas en las casas de Dios, á más de ser una perpetua infamia, es también una especie de profanación y un proceder contra la propiedad con que el mismo Dios quiso que su templo se delinease?»

(2) En Galicia sólo hay, que sepamos, una llamada Escuela de Bellas Artes en la Coruña, creada para todo este antiguo reino, por Real Decreto de 25 de Septiembre de 1844, y cuyas enseñanzas, á pesar de lo que en la Real disposición se da á entender, no pasan del dibujo del yeso. Carece, por lo tanto, de clase de colorido, desnudo, composición, escultura y grabado. Pues bien, en Barcelona, amén de la arquitectura, de la cual tiene escuela provincial, se enseña todo lo dicho y además anatomía é historia de las Artes, perspectiva y paisaje. Lo mismo sucede en Sevilla y Valencia. En esta última se dan también lecciones de grabado en dulce. En Valladolid y Zaragoza son más limitadas las enseñanzas, pero cuentan con cátedra de pintura y escultura. Córdoba con clases de colorido y composición, no se creyó dispensada de pagar un profesor de estética y de historia de las Bellas Artes. En Murcia... ¿pero á qué seguir? basta con lo dicho para que comprendamos nuestra situación en este punto, sobre todo si se añade que ninguna de nuestras cuatro provincias pensiona periódicamente jóvenes que vayan á estudiar á Madrid la pintura y la escultura. Barcelona y Valencia, sin contar los varios ayuntamientos que en España siguen su ejemplo, se extienden á más, y seguros como están de que en sus Academias se enseña todo lo necesario para el caso, envía ya sus pensionados á Roma. Apenas hace un año (1876) que presenciamos en Valencia los ejercicios que varios alumnos de aquella escuela hicieron para alcanzar las dos plazas que costea con tal objeto — no recordamos si la Diputación ó el Ayuntamiento de aquella ciudad, — y podemos decir que de los siete opositores, cuatro de ellos pintaron su cuadro que representaba *El desembarco de Francisco I en el Grao*, de una manera tal, como no hay nadie hoy entre nosotros, capaz de hacerlo. Es natural. En Galicia nos contentamos, cuando más, con que nos enseñen á dibujar del yeso. Esto

repetir aquellas nobles palabras, dirigidas á una nación tan de nuestra sangre como lo es Portugal, «apréndase á conocer, apreciar y amar las bellas artes, y se tendrán artistas».

Este es nuestro deseo también, por lo que se refiere á Galicia: que él nos sirva de disculpa de haber escrito el presente libro, pues aunque no dejamos de conocer, que si tratándose en sus páginas de lo infinitamente pequeño—y esto con relación á una época de decadencia—no puede tener ni la importancia ni el interés que si se tratase de otros hombres y de otros tiempos, no por eso ha de ser tan insignificante que no valga lo que cueste el leerle. Después de todo, nosotros no consideramos las decadencias como esterilidades, sino como descansos; ni miramos á los pequeños como inútiles, sino como desconocidos soldados de un ejército

---

es todo lo que el artista gallego puede aprender en su patria, en donde, para mayor consuelo, no hay maestro particular alguno, capaz de suplir la grave falta de todo género de enseñanza artística. La supresión de un juzgado, ha conmovido más de una vez nuestro país, y su prensa periódica: la falta de una verdadera Escuela de Bellas Artes nos tiene sin cuidado. ¡Así estamos! Si las cuatro provincias gallegas se reunieran y votaran cada una veinte mil reales anuales para su creación y sostenimiento, habríamos dado un gran paso; ¿pero cuándo, ni para qué cosa de verdadera utilidad nos unimos nunca, los hijos de este país sin ventura?

Es casi un deber de conciencia añadir á las anteriores líneas, escritas y publicadas en 1878, que la provincia de la Coruña se adelantó noblemente á las demás de Galicia, creando una pensión en Roma, para la pintura de historia. Dió así el primer paso y allanó el camino para el establecimiento de un pensionariato de Bellas Artes en el país, puesto que ya la Diputación de Pontevedra se muestra dispuesta á seguir aquel camino. Merecen por ello nuestros mayores elogios. Mucho es lo hecho, sobre todo como síntoma, pero nosotros seguimos creyendo que, por de pronto, lo que se necesita con verdadera urgencia es, fundar y sostener mancomunadamente, entre las cuatro provincias gallegas, una Escuela de Bellas Artes á la altura necesaria, para que no resulten estériles y aún perjudiciales, los sacrificios que se hagan para crearla y mantenerla.

eternamente vencedor del tiempo y del olvido. Tratar de estas épocas no es ocuparse de la nada, ni hablar de estos hombres, recordar lo que no importa: en el cielo del arte todo tiene su brillo, desde el sol rutilante que llena los espacios con su viva luz, hasta la ignorada constelación, que apenas se deja ver entre la inmensa cohorte de astros que ocupan los espacios celestes.

Tratemos, pues, de los desconocidos y hablemos de lo pobre y decadente. Es un valor que no todos tienen, puesto que equivale á confundirse de propósito con lo humilde y con lo que apenas logra de la multitud una mirada de indiferencia. Por fortuna, ocuparse de los que bajo el cielo de esta patria abatida sufrieron antes que nosotros, no es cosa que cueste mucho á los que la aman con ese amor desesperado que nada detiene, ni nada es bastante á apagar la inextinguible sed de su posesión que les devora.

P. S. El público actual—como aquel Sultan que mandaba matar sus esposas al otro día de la boda—no gusta de leer dos veces un mismo libro: aunque lo nuevo no le satisfaga, lo viejo y conocido le cansa. Hay por lo mismo una cierta arrogancia en el autor que reimprime sus obras, que no puede quedar sin castigo. Á no ser aquellas inmortales, que el tiempo que pasa consagra y eterniza, á las demás, apenas si se le concede el derecho á la vida. Mueren el mismo día que nacen. Son como los rumores; al tiempo que suenan se ván alejándo y perdiéndose. ¿Por qué pues, vuelven á las cajas unas páginas sobre las cuales han pasado ya algunos

años de olvido? ¿Es por vanidad del autor? ¿acaso las cree tan interesantes, que merezcan sin peligro alguno, los honores de una nueva impresión?

Ni una cosa, ni otra. El arte en Santiago durante el siglo XVIII, vió la luz el año de 1878, en la *Revista de España*, de tan escasa circulación en nuestras cuatro provincias, que apenas si alguno que otro número llegó por acá y dió á conocer el presente trabajo, en el país para el cual había sido escrito. Con tal motivo, los pocos que del tuvieron conocimiento, nos hicieron ver la conveniencia de reunir en un volumen, ya los artículos insertos en la citada Revista, ya el nuevo estudio acerca de las artes ornamentales en dicha ciudad y centuria, con que pensábamos completarlos, ya en fin, la lista y biografías de los artistas compostelanos de quienes trataba, y que desde un principio suprimimos por pedirlo así la índole especial de aquella publicación.

Otro tanto pensábamos nosotros (1). Bien se comprendía que para que este libro fuese en algún modo útil, se hacía necesario que llegase fácilmente á manos de cuantos deseasen conocerle ó consultarle. Si esta consideración no fuera bastante á movernos, sobraría con la urgente necesidad de oponerse á que cundan y arraiguen errores de bulto que andan más que acreditados entre cierta gente; para que no se prosiga, en las mal llamadas restauraciones, limpiezas y

(1) Abrigábamos la grata esperanza de publicar este libro ilustrado convenientemente y por mano idónea, mas como los gastos que ello ocasionaba cuadruplicaban su precio, desistimos del empeño. Va, por lo tanto, como puede ser, que aún así es arriesgada nuestra empresa.

demás, que tanto daño llevan hecho ya en los edificios compostelanos, y en fin, para que á lo adelante, no haya posibilidad siquiera, de que nadie se atreva á aconsejar, v. g., la demolición de los arbotantes de Sar, como no há mucho se hizo, y que daría—si semejante proyecto se hubiese llevado á cabo—con la iglesia en tierra. Y aquí permítasenos, pues para ello se presenta ocasión oportuna, dolernos de la ligereza con que algún curioso proclamó *iglesia inclinada y única en el mundo*, á la de aquella famosa colegiata; famosa más que nada, por haber tenido bajo su amparo y gobierno la primera y más importante leprosería de Galicia. Semejantes exageraciones hacen tanto daño y lastiman de tal modo el buen nombre del país, que consentirlas es una verdadera insensatez, cuando el silencio puede tomarse por una tácita complicidad en el error: por algo dijo el P. Feijóo que el contemplar tanto á los necios, era limitar demasiado la libertad de los entendidos. Que no es única en el mundo, ni siquiera en Galicia, lo dice la misma catedral compostelana, la colegiata de la Coruña, y la mayor parte de nuestras iglesias románicas. La catedral vieja de Salamanca y la colegiata de Cedofeita en Oporto, presentan desviaciones tan pronunciadas como Sar. Iglesias del siglo XVI Y XVII, y por lo tanto de épocas más adelantadas en el arte de construir, pudieran con igual razón llamarse inclinadas, como entre otras, la rica y ostentosa de Sta. Cruz de Coimbra. Semejantes desviaciones no se extrañan, antes al contrario, las explican fácilmente, cuantos conocen las dificultades que tuvieron que vencer los arquitectos de últimos del siglo XI

para arribar á la sólida construcción de las bóvedas. Como las condiciones del clima, los materiales empleados, la insuficiencia de los medios, el no conocer del todo el efecto de los empujes de las bóvedas, fueron escollos con que tropezaron muchos de los maestros de aquel tiempo; como en fin sucedía á veces que iniciada la desviación, se aumentaba el empuje de las bóvedas en cuestión, *y las pilas ó columnas que separaban las naves de las colaterales no podían permanecer verticalmente*, que es ni más ni menos, lo que pasó en Sar. Cierto que en ocasiones, el simbolismo que en los templos cristianos, trataba de representar con las capillas absidales la corona del Cristo, llevó á los arquitectos de los tiempos medios á inclinar el eje del ábside, como indicando la cabeza inclinada del Redentor; pero ni lo hicieron siempre, ni nosotros hemos hallado hasta ahora ejemplo de ello en Galicia, sin menos los conocimientos del tiempo estaban para iglesias inclinadas, pues áun dado caso que pudiesen y quisieran hacerlas, repugnaban á los principios más elementales del arte de construir, merced á los cuales, todo edificio debe presentar á los ojos del espectador, cuando menos, la solidez aparente, que es una de las condiciones esenciales en la obra arquitectónica.

No faltará, en verdad, quien crea que estas son pequeñeces que no merecen ni el tiempo que se gasta en consignarlas; pero no es así. La falta de un criterio seguro en materias como la presente, ha ocasionado perjuicios irremediables. No hace mucho que unos cuantos canteros, pico en mano, acometieron la empresa de limpiar de la cal que

les cubría, los muros y columnas de la catedral compostelana, cuando sin acudir á medio tan heróico hubiera sido fácil llevar á cabo la laudable empresa, y con bien poco coste por cierto. Ello fué, sin embargo, que á vista y paciencia de cuantos entienden de estas cosas y tienen el derecho y el deber de impedirlas, llevóse á cumplido término la obra, más que vandálica, destructora, de repicar al interior los muros y pilares de la basílica compostelana. Digásenos ahora, si después de pasar el pico del siglo actual sobre la piedra que labró el del XII, podrá nadie reconocer hoy el trabajo del picapedrero de la docena centuria, y digásenos también, si los pobres obreros á quienes se confió la empresa, habrán respetado, entre otras cosas de mayor cuantía, los signos masónicos que se veían abiertos en las columnas y paredes del templo, cuando los que se tienen por entendidos ni conocen su nombre (1) ni se les ocurre que puedan servir para cosa alguna.

---

(1) Uno, y no el menor de los inconvenientes de haber acometido la limpieza de la catedral del modo y forma indicada, es la presumible desaparición de gran parte de los signos lapidarios que la enriquecían. Nos ocupábamos hace años en copiarlos, cuando recibimos la obra de Street, que los publica, y aunque no eran todos, dimos, sin embargo, por terminada la tarea. No es la catedral el único templo de Santiago que los posee y conserva. Encuéntranse en la iglesia de Sar y otras de su tiempo, por más que el aficionado que, describiendo dicha colegiata tropezó con ellos, se le alcanzó tan poco de su importancia, que ni siquiera dió muestras de saber su nombre, ni adivinó por qué estaban allí, ni menos sospechó que pudieran servir en ocasiones, para determinar con toda exactitud la época de la construcción de los edificios medievales.

Los arqueólogos modernos hacen gran aprecio de estos signos, y no há mucho que Mr. Leguay reclamaba para Francia la gloria de haber sido la primera en ocuparse de ellos. Los que se conocen de España fueron recogidos por Street, que dió, de Galicia, los ya citados de Santiago, que no son pocos, y unos cuantos de la catedral de Lugo.

Este solo hecho probará, sin más razones, que nunca estará demás el celo con que se trate de prevenir ó castigar semejantes atentados. El nos dice con harta claridad, que es ya hora de oponerles todo género de obstáculos, hora de llamar las cosas por su nombre y castigar con el látigo de la acerba censura las tristes y lamentables desvastaciones que á cada paso presenciamos, las de la piqueta lo mismo que las de la erudición fácil, hoy tan próspera entre nosotros. Para conseguirlo, nada, á nuestro juicio, como la publicación de libros que, haciendo del dominio de todos aquellas noticias necesarias y forzosos juicios, bastantes á ilustrar asuntos sobre los cuales se vuelve ahora la vista, no permitan la renovación de hechos como los que acabamos de lamentar y otros que callamos, pero que son tanto ó más difíciles de soportar, como los ya apuntados.

¿No bastará, por lo tanto, esta sola consideración para absolvernos del pecado de dar de nuevo á la prensa el presente libro?

Padrón, Enero de 1884.

EL
ARTE EN SANTIAGO
DURANTE EL SIGLO XVIII

CAPÍTULO I

Consideraciones generales.—Orígenes del arte en Santiago.

Es una verdad inconcusa que las manifestaciones del arte son las que de una manera más segura nos dan á conocer el grado de poderío, riqueza y cultura que en todo tiempo logra alcanzar un pueblo cualquiera. Como en espejo clarísimo, se refleja en ellas el genio de cada edad, y ningún hombre como el artista es más de su siglo. Ciérnese casi siempre el poeta en los espacios, y su poderosa imaginación ve más allá de todo horizonte; busca el ideal, y más que del presente, parece ocuparse del porvenir. Al contrario el artista, es del día en que vive, acepta y devuelve toda impresión exterior y la devuelve entera, tal como la percibe, sin que un pensamiento ulterior venga á dar vida á sus creaciones. Sirve á su tiempo y ocurre á sus necesidades; éste, en cambio, deja á las edades venideras en las obras que levanta su piedad ó su orgullo, una prueba fehaciente de cómo concibió la vida y cuáles eran los pensamientos que

más poderosamente le agitaban. No se extrañe, pues, que el historiador trate á veces de hallar en las múltiples manifestaciones del arte la manera de ser y de sentir del pueblo, cuyo pasado quiere conocer, ni menos que al estudiar una época dada, empiece por recordar cuáles fueron, bajo este punto de vista, los tiempos que le precedieron. Y pues vamos á ocuparnos del arte en Santiago durante el siglo XVIII, forzoso se hace que digamos, siquiera sea sumariamente, qué hombres y qué escuelas habían florecido antes en una ciudad que se ha convenido en llamar monumental, pero que todavía no es conocida como se necesita y se desea.

Los orígenes de esta población son bien notorios: nació al pie de un sepulcro y al abrigo de los muros de su iglesia. Nada, pues, más natural que la historia del arte en Santiago empiece por la de su basílica, de cuyas dos primeras edificaciones no queda más que el recuerdo. De la tercera, que puede decirse se llevó á cabo en su mayor parte, bajo la égida del hombre más verdaderamente grande que produjo el suelo gallego, existe en pie todavía lo bastante para que sea vivo testimonio del genio y poderío de aquel que todo lo llenó con su generoso esfuerzo. El templo que levantó y hermoseó para que fuese alegre y suntuosa casa del Señor, puede contemplarla hoy el curioso en su más severa grandiosidad y belleza. Una serie de notables artistas pusieron en él las manos. Arquitectos, pintores, escultores, orfebres, no faltó uno solo que dejase de enriquecerle con los frutos de su ingenio. Desde Morus y Bernardo, *senex admirabile Magister*, como le llama Aymerico, hasta Roberto que le sigue y Matheo (1) que vino á cerrar con el pórtico

(1) MORUS. Consta que edificó en nuestra catedral, por la inscripción en dos renglones que se halla en los capiteles que sostienen el arco de entrada de la capilla del Salvador, hoy del rey de Francia. Copióla

polychromo llamado de *La Gloria*, la serie de las principales construcciones de la catedral, todos, todos contribuyeron á hermosear un templo, del cual puede decirse sin temor, que lo más bello que encierra, es lo más antiguo. Contempo-

---

el P. Sobreira, y de sus manuscritos la tomó, sin duda alguna, Inclán Valdés para la *Memoria sobre la arquitectura gótica en España*, que no hemos visto. Neyra Mosquera cree que este Morus vivió en tiempo de Alonso III, fué sucesor de *Tioda*, y «dirigió la obra de Ante Altares, hoy capilla del Salvador.» *Monografías de Santiago*, página 54. Semejante error fué ya desvanecido, asegurándose, como así es en realidad, que la capilla en cuestión es del mismo tiempo que el resto de la basílica. En cuanto á leer, como indica, aunque con reserva, un amigo nuestro, docto canónigo de esta Iglesia, la palabra SUERI después del EPISCO, no será nunca muy permitido, después de advertir que lo de obispo no cuadra, á quien no podía llamarse tal, como Gelmírez, sino arzobispo, como lo fué D. Pedro Suárez.

Riobóo, en su *Análisis histórico cronológico*, página 23, afirma que se conoce que la inscripción fué traída de otro sitio y colocada donde hoy se halla, cosa que para nosotros no tiene fundamento. También lee *Dalmak* donde Sobreira *Didacus*: á este último creemos más en lo cierto, por ser práctico en la lectura de inscripciones. Á nuestro juicio, ya que no fuese Morus el que dió la traza, fué al menos de los primeros maestros que tomaron parte en los trabajos de la catedral compostelana.

ROBERTO. Según una curiosa nota que publicó Razynsky, *Les Arts en Portugal*, página 421, copiada del *Libro preto* de la catedral de Coimbra, trabajaron en esta última el *Maestro Bernardo*, que lo fué de dicha obra durante diez años; *Suero*, que le siguió, y el *maestro Roberto de Lisboa*, que fué cuatro veces á Coimbra para mejorar la obra y el portal de dicha Iglesia. El documento en que esto consta es del año 1168. Según Aymerico, se dió principio á la catedral de Santiago en 1078 y terminó en 1122, siendo Bernardo anciano maestro, como dice aquel autor. Añade que le ayudaba Roberto, lo cual, si se ha de entender que desde el principio de la obra, concede á este último una edad casi imposible. La dificultad que se experimenta en vista de las fechas citadas, sólo se salva creyendo que Aymerico se refiere á los maestros que dirigieron á lo último la obra de nuestra catedral, pues sólo así nos explicamos que Roberto viviese todavía veinte años después de la toma de Lisboa (1148), de donde no podía ser natural, por más que en Portugal se le conozca con ese sobrenombre. Es por lo tanto un hecho, que así como Coimbra fué repoblada por gallegos, así su catedral fué trazada y dirigida por artistas, probablemente hijos de Galicia.

MAESTRO MATEO. Dice Neyra que era leonés. Ignoramos de dónde tendría semejante noticia, pues más justo será creerle gallego y tal vez lucense. En la *Colección diplomática* que hemos ido formando con copias de documentos pertenecientes á las iglesias de Galicia, tenemos una escritura de Lugo del año de 1155, en la cual se lee: *Isti sunt termini istarum vinearum de quibus hoc scriptum factum est, it per hortum, Ramiro Froi-*

ráneos suyos son la colegiata de Sar; el monasterio de Conjo, que apenas conserva un cláustro; San Martín Pinario y Antealtares, en que al presente no hallará nadie el más pequeño resto de la primitiva edificación; San Miguel, San Fiz, San Benito, que renovó desde los cimientos D. Diego Gelmírez; Santa Susana, que conserva la portada; San Pedro d'Afora, que ha desaparecido; las casas del prelado en donde se ven todavía los portales llamados de los Concilios (1) y la iglesia subterránea de la catedral, que es ya posterior.

---

laz, et de Froila Petriz del Sobrado, et per terminos de Magistro Matheo, el cual suscribe en esta forma, *Matheus testis:* cosa digna de tenerse en cuenta, por cuanto indica una cierta importancia del maestro, dentro y fuera de aquella iglesia.

Hasta hace poco tiempo no fué muy estimada, ni menos tenida en todo su valor la obra de este insigne arquitecto. De los primeros á llamar sobre ella la atención de los inteligentes, fueron el insigne pintor gallego Pérez Villaamil y Neyra de Mosquera en sus *Monografías*. Después, el Sr. D. Antonio de la Iglesia le consagró en la revista titulada *Galicia* un extenso estudio, en el cual demostró más que nada su entusiasmo por este notable pórtico. En tal punto las cosas, visitó Santiago el arquitecto inglés Mr. Street, y ocupándose en su obra *Some Account of Gothic Archit. in Spain*, de todo lo que era propio del objeto de su libro, trató con detención de nuestro *Pórtico de la Gloria*, dando su dibujo. Las palabras de encarecimiento con que lo hizo, llamaron la atención de la Junta del Gobierno del Museo South-Kensington de Lóndres, la cual quiso desde luego, tener un vaciado de tan curioso monumento, y al efecto envió á Santiago, en 1866, el personal necesario para llevar á cabo su propósito. Una vez en Lóndres la reproducción, hubieron de ocuparse de ella algunos periódicos, entre los cuales se cuenta *The Arquitect*, cuyo artículo, traducido al español, vió la luz en el *Boletín eclesiástico* de esta diócesis, tirándose aparte algunos ejemplares. Con tal motivo, un curioso de esta ciudad, publicó en 1870 un folleto titulado: *Reseña histórica del Pórtico de la Gloria*, en el cual trata de darle á conocer á sus lectores; pero en realidad, el que quiera saber lo que es y vale dicho pórtico, tiene que acudir á Mr. Street, al artículo del *Arquitect*, y á lo que el Sr. Villaamil y Castro escribió á propósito, en su breve aunque un tanto exacta *Descripción de la Catedral de Santiago*.

(1) Dáseles por tradición este nombre, y no nos repugna que dichos portales hubiesen servido para tener en ellos las sesiones de nuestros Concilios provinciales. Sin embargo, los que se celebraron en el pontificado de D. Diego Gelmírez, no pudieron verificarse en ellos, ya porque consta que el de 1122 se tuvo en la catedral, ya porque la obra de las

Tanta y tan fecunda actividad produjo un movimiento artístico en Galicia, que todavía no se ha señalado bien á la atención pública, y constituyó, digámoslo así, la edad de oro de nuestro arte. De ello es una prueba el hecho de que las cuatro restantes catedrales gallegas son hijas, como la de Santiago, de una misma inspiración, por más que en la de Lugo se encuentren ya los arcos apuntados, anunciando el tránsito del románico al ojival, y la de Tuy pueda, en cierto modo, decirse hija ya, de este último estilo, á la manera que debió entenderse por aquellos tiempos.

Muy lejos de nuestro intento nos llevaría el recordar aquí los monumentos que de dicha época quedan todavía en pie en nuestro país; bastará que se advierta que por ser muchos y notables, por haber continuado durante el siglo XIII nuestros artistas la tradición de un arte que parecía haber arraigado poderosamente en el suelo gallego, por haber desaparecido gran parte de las construcciones de aquel siglo y el XIV, y por hallarse á cada paso edificios que, como la catedral y palacio episcopal de Orense, San Lorenzo de Santiago, la colegiata de Bayona, y sobre todo, la de la Coruña, conservaron en tiempos posteriores el genio y procedimientos del románico, ha hecho decir á algunos que el ojival nos fué desconocido, sobre todo en sus dos primeros y más bellos períodos.

No entraremos ahora en esta cuestión, una de las más difíciles de tratar en la historia del arte gallego, y en la cual hay muchas concesiones que hacer á los que tal cosa aseguran, y mucho que reclamar en favor de los que intentaran sostener lo contrario; por hoy es lo suficiente consig-

---

casas episcopales fué posterior á los Concilios que haya podido presidir aquel prelado. En nuestra opinión, mejor que Sala de los Concilios debiera llamarse Sala Sinodal, que no otra cosa pudo ser.

nar como un hecho indubitable, que durante largo tiempo parece como que prefirieron nuestros artistas á todo estilo, aquel otro, á la sazón antiguo ya, del cual no acertaban á desprenderse por completo. Nosotros no diremos con Renan, que nuestras iglesas románicas son ya góticas, ni que el hecho de la persistencia del sistema de medio punto no es único en nuestra tierra; bastará que recordemos que, según aquel autor, la Provence y el Languedoc, «siguieron construyendo iglesias de estilo románico hasta el siglo XIV, «que lo mismo indica Ramée y confirma Merimée diciendo: «Que el arco de medio punto persistió como forma noble más allá del siglo XIV.» (1) Si no fuera ajeno de nuestro propósito, haríamos aquí las reflexiones que se desprenden del hecho de que, esa tan notable persistencia, se advierta, casualmente en los países en que dominó la poesía de los trovadores y la cultura del Mediodía de Francia. Bastará con que hagamos notar esta coincidencia (que no se ha advertido todavía), y dejando para mejor ocasión su desenvolvimiento, diremos que en Galicia fué forzoso que con las órdenes mendicantes y al calor del movimiento progresivo de que estaban animados dominicos y franciscanos, viniese aquí el ojival y tomase carta de naturaleza entre nosotros, por más que no lo hiciese, sin que dejara de sentirse en las nuevas fábricas el influjo del románico, muy especialmente en las portadas, en las cuales se encuentra á menudo el arco de medio punto y la ornamentación propia del anterior estilo: ¡tan poderosamente había influído en el genio de nuestros arquitectos! Consérvanlo á despecho de la gran peregrina-

---

(1) Ern. Renán, *Etat des beaux arts au XIV siècle*, t. II, p. 288, de la *Hist. litt. de la France au XIV siècle*, por Víctor Le Clerc.—Dan. Ramée, *Hist. de la Archit.*, t. II, p. 186, 1.ª edit.—Prosp. Merimée, *Etud. sur les arts au Moyen age*, p. 42.—También puede verse los artículos de Violet le Duc. *Rev. Arch.*, t. VII, p. 112.

ción extranjera que debía traer á Santiago el sentimiento y la preferencia del ojival, á despecho también de los artistas franceses, que se puede sospechar trabajaron por aquel tiempo en esta ciudad, como Pedro Boneth, (1) y Juan de Orleans, de quien si no es enteramente suyo Santo Domingo, cuya consagración fué tan celebrada, que hasta el poeta (2) escribía:

Por que non foy migo na sagraçon
de Bonaual.

al menos dejó algo de su mano en aquel templo. Por la patria del artista, la época de la construcción y la orden á que pertenece, podíamos decir desde luego que este convento debía haber sido ojival, si no estuviesen en pié los absides del templo, las hermosas arcadas de su nave central, que así lo declaran, y la digna de estudio notable, y airosa escalera llamada de *caracol.* Lo mismo sucede con algunos restos de Santa Clara y de San Francisco, en donde se conservan todavía los dos arcos florenzados que dan luz á un lienzo de pared del primer patio. Del primitivo Belvis nada

---

(1) Pedro Boneth era maestro de obras de la catedral en el año de 1231. Consta de una escritura del convento de San Francisco, que publicó Castro en su *Arb. Cronol.*, t. I, p. 173.

Juan de Orleans. Por una inscripción copiada por Sobreira, se viene en conocimiento de que existió en Santiago un arquitecto de aquel nombre y apellido, enterrado en Bonaval. No se dice en ella que fuese tal arquitecto, pero se colige de los signos que estaban esculpidos en la losa tumular, y copió aquel ilustre benedictino sin sospechar su alcance. De las inscripciones compostelanas, hicieron colección Roibóo, Sobreira y otras varias personas, entre ellos un notable maestro de escuela de esta población, llamado Patiño, excelente pendolista, quien regaló la suya, que era la más completa y con más cuidado formada, á la *Sociedad de Amigos del país de Santiago.* Excusado es añadir que la Sociedad en cuestión, hizo el aprecio que suele de todas estas cosas, y así, no debe extrañarse se haya extraviado con otras muchas curiosidades, de las cuales ni memoria se halla.

(2) Bernal de Bonaval. *Cancionero del Vaticano*, pág. 256.

queda, y hace tres siglos casi, desapareció Santa María la Nova; así pudo decirse con apariencias de razón, que el ojival apenas se conoció en Santiago, en sus dos primeros y más brillantes períodos. Encuéntranse, sin embargo, en esta ciudad algunas capillas de dicho estilo, y se ven casas como la *d'os cañós*, (1) que, á nuestro juicio, no pasa del siglo XIV, y da á entender bien claro que, si en este género carecemos de una obra completa y digna de atención, el buen ojival no nos fué ajeno ni desconocido.

Cierto que, por lo regular, lo que de este estilo nos queda pertenece al siglo XV; pero basta recordar la bella cúpula de la catedral, hecha por Sancho Martiz, (Era de MCCCCXXII) el púlpito de Santa Clara, el portal de los carros de Santo Domingo, que lleva la fecha de 1338, y el hermoso crucero que se levantaba en frente, para saber que el siglo XIV no fué estéril en esta población. Del siguiente son ya algunos sepulcros de San Fiz y la Corticela, y varios otros de la Catedral, la notable escalera de Santo Domingo, que se conserva, habiendo desaparecido la capilla de D. Lope, y sobre todo, el soberbio sepulcro en que descansaba este prelado, ostentoso mausoleo, cuya pérdida, así como la destrucción de la capilla, en medio de la cual se levantaba, no será nunca bastantemente llorada. De los autores de todas estas obras no queda ni memoria, y gracias que sepamos que un Maestro Paris hizo en San Fiz algunas obras, y que Cristobo Francés, pintor, fundó la iglesia de la Angustia de Arriba. (2) ¡De cuántos más no pudiéramos tenerla, si el

---

(1) Dijo alguno que en esta casa celebró Carlos V las Cortes de Santiago. No es exacto: fué en San Francisco.

(2) F. PARIS. Debemos á Sobreira la noticia y copia de una inscripción, por la cual consta, que siendo rector de San Fiz de Solobio Juan de Ben, y en la Era 1354, que es año de Cristo 1316, el maestro *F. Paris* hizo cierta obra en aquella iglesia. De Sobreira la tuvo Llaguno, quien la copió mal en su obra de los *Arq. y arquit. de Esp.*, poniendo

tiempo y el olvido, esos dos ciegos y crueles vencedores del hombre, no hubieren borrado toda huella y recuerdo! ¡Qué bien podría escribirse hoy la historia del arte en esta ciudad! ¡Con cuánto placer evocaríamos los nombres de aquellos desconocidos! ¡Cómo sería fácil decir que á ellos fué debida, sin duda alguna, la creación de la *Confradería de San Thomé*, pues de estos tiempos data, y cuya historia y constituciones, á sernos conocidas, nos permitirían reconstruir una de las más olvidadas, pero no por eso menos gloriosas páginas del arte compostelano!

Al terminar el siglo XV y dar comienzo al siguiente, una obra digna de toda admiración se levanta en nuestra ciudad: nos referimos al grandioso hospital, cuya traza, debida al maestro Egas, enviaron al efecto desde Granada los RR. CC. (1) Como se comprende fácilmente, una colonia

---

Martín donde sólo se lee una *F* y *me fecit* en donde *me fez*, pues esta curiosa inscripción está, como todas las de su tiempo, en gallego. Si el artista era francés ó hijo de francés, es lo que no puede decirse al presente; solo sí que este apellido perseveró en nuestro país, pues hallamos que un Pedro Paris de Andrade firma, con otros más, la carta que el reino de Galicia envió en 26 de Septiembre de 1552, al príncipe D. Felipe, en contestación á la que éste había escrito al Reino, anunciándole la alianza de Francia con el Gran Turco.

Cristobo Frances. Era pintor y fundó en 1465 la capilla llamada de la Quinta Angustia. Consta esto de la inscripción que así lo recuerda y de la escritura de foro que hizo en unión de su mujer Sancha de Pereyra, con Fr. Martín Xerpe, abad de San Pedro d'Afora, á cuya casa pertenecía el terreno.

No sabemos si sería francés ó hijo de francés, y si los artistas del mismo apellido, de quienes da noticia Cean en su Diccionario, fueron hijos, hermanos ó parientes de nuestro Cristobo, y tal vez naturales de Galicia, como lo permite suponer el ver algunos de ellos protegidos por nuestro Fonseca. El curioso documento, gracias al cual consta la existencia de este pintor, los hemos dado á conocer ya en nuestro libro *El Foro*, página 244; por cierto que en las inscripciones aparecen como testigos *Afonso Cotón*, *carpinteiro*, y *Joan*, *maestre de pedreiro*.

(1) No consta que Egas hubiese venido á Santiago á dirigir la obra, ni menos hay razón para ver en los artífices á quienes se encomendaron los diversos trabajos llevados á cabo en este edificio, gente por completo extraña al país. Muy al contrario, lo natural es creer que en su ma-

de artistas se alimentó al calor de esta obra monumental. Con ella entra el estilo renacimiento, que Juan de Álava, maestro de obras de la catedral, empleó más tarde en las dos puertas del claustro y sacristía, en la obra de las Platerías, que una conmoción popular había quemado en 1466, y en la capilla de la Concepción y sepulcros que le adornan. Si una conjetura razonable no bastase para dar como de este arquitecto el Colegio de Fonseca, tan apreciable, entre otras cosas, por las bellas proporciones de su patio y escalera principal, no cabría duda de que al amparo de las nuevas construcciones se habían criado en Santiago, artistas capaces de sostener con brillo, los fueros de la arquitectura en nuestra patria.

Otro tanto puede decirse de la escultura: el sepulcro del cardenal D. Diego de Castilla, hecho veinte años después de los riquísimos altares de la capilla del Hospital, nos los recuerdan de golpe, por la piedra en él empleada, por su puro estilo y mano segura y acertada de los que lo trabajaron. ¡Lástima que gracias á las reducidas dimensiones de la capilla en que se halla, resulte un tanto mezquino! Por él sabemos que á la sazón había en Santiago, así al menos puede presumirse, una escuela artística de la cual salieron los que trazaron y esculpieron el monumental altar mayor de la catedral de Orense y el que—tenemos motivos para sospecharlo—se levantaba también en la capilla del Apóstol en nuestra iglesia, antes que el actual tabernáculo, y era de aquel mismo género y gusto. De estos días gloriosos para el arte en todas las naciones, guardamos también suficien-

---

yoría fueron gallegos, cosa que, á poder afirmarse con toda seguridad nos daría una idea aventajada, no solo del movimiento artístico de esta población por aquel tiempo, sino también del talento y disposición de sus hijos para el cultivo de las Bellas Artes.

tes recuerdos. Los nombres de los artífices empiezan á sernos conocidos y ya no se atiende en torno de ellos y sus obras, aquella eterna noche que envuelve los tiempos anteriores. De la mano de un Mateo López, portugués, ó mejor aún, hijo de portugués, es la iglesia con su fachada de San Martín Pinario. Con esta obra y la sencilla, pero armoniosa portada del colegio de San Clemente, que debemos al compostelano Jácome Fernández, termina el reinado del renacimiento en nuestra población.

Tiempo era, pues con ellas espiraba el siglo XVI. Ya Juan de Herrera había enseñado que la belleza en arquitectura consiste, más que en nada, en las severas proporciones, en las líneas puras y grandiosas y en su feliz combinación, y aún nosotros seguíamos empleando en las portadas las columnas abalaustradas y cubiertas de grotestos en el primer tercio del fuste, y los pequeños cuerpos sobrepuestos, propios del renacimiento. La fachada del monasterio de San Martín, que creemos se debe á uno de los dos González de Araujo, santiagueses, es lo primero que hallamos entre nosotros de esa noble arquitectura, que desdeñando inútiles adornos, lo fía todo de los encantos de una justa proporción y armonía entre todas las partes de un edificio. De este mismo tiempo, y quizás de la misma mano, fué la antigua casa del Santo Oficio, en la cual se trató de romper la pretendida monotonía de los grandes planos, con los almohadillados de que estaban cubiertas las fachadas principales y laterales de la citada casa de la Inquisición.

En la catedral, y á pesar de los deseos de los capitulares, nada se hizo por este tiempo en materia de Bellas Artes; al menos no persevera. Desgraciadamente, hay que recordar aquí, que en el episcopado de D. Francisco Blanco (1574-1581), un maestro flamenco blanqueó toda la iglesia, llevando por ello una razonable suma, y borrando tal vez

aquellos frescos que, según Bozhio, citado por Roibóo, cubrían la cúpula y quizá las naves, pintadas ya desde los tiempos del egregio Gelmírez. No sabemos de que tiempo databa la sillería de coro que se deshizo á principio del siglo XVII para colocar la actual, pero consta que cuando menos esta última es obra del maestro gallego Juan Dávila, á quien debemos agradecerle emplease en ella un puro greco-romano, cuando la del coro bajo de San Martín, construída más de cuarenta años después por el maestro Francisco Pardo ó Prado (1), conserva todavía los remates y adornos propios del renacimiento. Estas dos sillerías, cubiertas de una talla no siempre al abrigo de toda censura, aunque la primera un tanto superior á la que le sigue en orden de fechas, nos prueban que la escultura no era por completo desconocida en Santiago. Cultivábanla un Pereyra de Lanzós, un Fernández, un Baamonde, un Castro y Losada, causándonos verdadera extrañeza no ver aquí obra alguna de Moure, que á la sazón llenaba con la más hermosa talla el altar mayor de la iglesia de la Compañía de Monforte. Es esto tanto más de sentir, cuanto que la iglesia compostelana buscó por aquellos tiempos á un Martínez Cabrera, natural de Orense, para construir el Relicario, que á la verdad, está bien lejos de la fama que gozó en su tiempo aquél, á quien un autor contemporáneo llama gran maestro y dice que «era de los buenos de España.»

Estas obras pertenecen ya, como se ha visto, á la mitad del siglo XVII, y síguenlas, por el tiempo y el aprecio que me-

---

(1) Esta sillería fué repasada á mediados del siglo XVIII, y tiene por lo tanto trozos de otra mano y estilo, aunque no en las figuras, según hemos podido observar. El nombre y apellido del autor no está claro por haberlo escrito en abreviatura de la siguiente manera: «F.º PRD. Se terminó en 1647.»

recen, el patio pequeño de San Martín, la iglesia de los jesuitas, (tal vez contemporánea de San Clemente), la sillería de su coro, sencilla, pero no por esto desprovista de verdadero mérito, que viene á probarnos, que la talla, lejos de decaer entre nosotros, conservaba en algunas manos la pureza y gracia de estilo que se advierte en las buenas esculturas del siglo anterior. Días propicios para el arte eran aquellos en que nada se hacía, que más ó menos, no llevase impreso el sello del buen gusto general por aquél entonces. Tenemos de esto una prueba en el curioso enlosado de la Quintana, sobre el cual nadie ha llamado hasta ahora la atención; en el patio principal de San Martín, que trae á la memoria el de la Universidad de Salamanca; la capilla del Cristo en la catedral, obra de Melchor Velasco, natural de Burgos, de cuya mano es la fachada principal de la iglesia de San Payo, con la portada del locutorio y la puerta que se abre en el esquinazo que da frente á la plazuela de Feijóo, y en la cual se advierten ya las huellas de un cierto mal gusto y decadencia, de que nos queda recuerdo en la fachada de la iglesia y convento de las Madres. Y esto, cuando el insigne Andrade levantaba las dos torres del Obradoiro, el lienzo de la catedral que da á la Quintana y la famosa torre del reloj, que aunque ornamentada más allá de lo que el gusto clásico pudiera desear, no por eso deja de presentar á la vista del que la contempla, aquel aspecto bello y armonioso, que tan amada la hace de cuantos la hemos visto en nuestra niñez, lanzarse como una flecha á través de las nieblas que cubren la antigua Compostela. No, no necesitaba el buen Carrillo buscar fuera de Santiago quien labrase la capilla en que duerme su último sueño, que no por arreglada y de buen gusto sale del general estilo de aquellos tiempos; que nuestro Andrade, que tan gloriosamente cierra el siglo XVII, no abre menos digno de él el si-

glo XVIII, cuyas principales manifestaciones vamos á estudiar bajo el triple aspecto del color, la forma y la armonía de las líneas, todo lo cual constituye, digámoslo así, la esencia de la pintura, la escultura y la arquitectura, y todas aquellas otras ramas de las Bellas Artes que toman del dibujo su interés y vida principal.

CAPÍTULO II

La pintura.—García Bouzas, su influencia en el arte compostelano.—Ferro Requejo.—Vidal.—D. Plácido Fernández.—Pintores de encarnaciones.

Es signo de nuestro país llegar siempre tarde á todo y llegar á la peor hora: nada debe extrañar por lo tanto que el el primer pintor gallego de quien tenemos noticia cierta, aunque no muy circunstanciada (1), fuese discípulo de aquel

(1) También en esto anduvieron espléndidos los dedicados á escribir lo que ellos llaman glorias de Galicia. Para semejantes entusiastas, es cosa probada que *Fernando Gallego* nació en este antiguo reino. Nada de extraño tendría que así fuese; mas, cuando Cean y demás autores le dicen natural de Salamanca, sus razones habrán tenido para ello, y los que pretenden otra cosa, no debieran limitarse á lo de *Turnes dixit*, sino á probarlo con sólidos argumentos. Confesamos, sin embargo, que aunque en este punto las palabras de Cean no son para nosotros artículo de fe, como no hemos hallado hasta ahora dato alguno concreto que nos permita afirmar lo contrario, no nos alargamos hasta asegurar que aquel notable pintor era doblemente gallego por el apellido y el nacimiento. Tal vez llegue día en que sea posible decirlo así con toda seguridad; mas, por lo de hoy, no se debe ir más allá de una probable conjetura que, invitando á los que traten de estas cosas á mayores investigaciones, parta desde luego de los hechos siguientes: Que habiendo florecido á fines del siglo XV, no es fácil tener noticias seguras sobre cuál haya sido el lugar de su nacimiento. Que tal vez el apellido Gallego no es tal, sino designación del país en que había nacido. Que áun caso de ser apellido, era por el tiempo común en Galicia, pues lo llevaba entre otros el escritor Esteban Gallego, natural de Rivadavia, y asimismo dos famosos marinos y descubridores, hijos de Galicia. Y por último, que si se le tiene por natural de Salamanca, es debido á lo mucho que pintó en dicha ciudad, y que si allí dejó tantas obras, fué á su vez debido á la probable protección de los Fonsecas, que compartían su amor y sus larguezas entre aquella población y la vieja Compostela.

Lucas Jordán, con quién dá principio la decadencia de la pintura española. Que antes de él hemos debido tener pintores dignos de todo recuerdo, es cosa que no puede ponerse en duda. Los que iluminaron el tumbo *A*, de la catedral compostelana y demás códices que llegaron hasta nosotros, los que en tiempo del gran Gelmírez llenaron de frescos nuestra basílica, los que, durante la Edad-Media manejaron en Santiago los pinceles; los que, en fin, desde el siglo XVI al XVIII se dedicaron al cultivo de la pintura en nuestro país, podrían probarnos fácilmente, que si es verdad que no alcanzaron gran fama, no por eso son menos acreedores á nuestro aprecio y respeto. Conocemos los nombres de algunos de ellos y sabemos que en lo antiguo la afición á ésta y más principal rama de las bellas artes, era mayor y más general que en nuestros días. Amábanse entonces las grandes pinturas murales que ponían de presente ante los ojos de la indocta multitud, entre otras, las interesantes escenas de la vida eterna (1) porque pensaban—y en ello no iban descaminados—que eran aquellos los libros en que leía la gente rústica (2). He aquí por qué nuestras catedrales, monasterios benedictinos, colegiatas, en una palabra, las iglesias ricas, se presentaban adornadas con todo género de pinturas, algunas de las cuales llegaron hasta nosotros. Consérvanse asimismo noticia de porción de ellas, tal como entre otras, las de Car-

---

(1) Desde antes del siglo XVI, era costumbre pintar en las capillas mayores de las iglesias de Galicia, el cielo y el infierno, amén de los pasajes de la vida del santo, bajo cuya advocación se habían erigido. Tratando Riobóo de la catedral de Mondoñedo, dice, refiriéndose al milagro de las naves, «que se delineó muy á lo natural en un gran lienzo en 1480.» Estas pinturas murales eran comunísimas todavía á mediados del siglo XVII.

(2) Así lo decía el arzobispo San Clemente, que no imitaba á su antecesor Blanco, en esto de hacer que desapareciesen las pinturas de las iglesias, por más que, como hemos podido observar por su espolio, debió ser poco admirador de tales obras, pues apenas tenía cuadros en su cámara.

boeiro, que todavía cubrían el techo de la capilla mayor á mediados del siglo pasado, con la representación del Juicio final. Las suponemos anteriores á las que Ares de Canabal, prior de Sar, costeó en su iglesia y existían en 1640, en que las vió el curioso que las menciona, y de cuya importancia puede formarse idea, sabiendo que databan de los primeros años del siglo XVI. Por su estilo, aunque más ricas y espléndidas y asimismo más antiguas, debían ser las que cubrieron las paredes de la catedral, y en especial, su capilla mayor (1). Menciónalas Abrahan Botzhio, citado por Riobóo (2) y Ogeą, que escribían en los primeros años del si-

---

(1) En los momentos en que se publican estos artículos, los diarios de Santiago dan noticia de que se están limpiando de la cal las paredes y columnas de la Catedral, y dejando desnudo el granito. Mucho tememos que esta operación se lleve á cabo de la manera dolorosísima que en el Hospital, entregando á los destructores cepillos de alambre, todo género de capiteles, tímpanos, sepulcros, puertas y demás adornos de escultura que en ella abundan. Poco, muy poco nos ha dejado el siglo pasado en Santiago: el presente, que entrega sin otro miramiento los edificios y obras de arte á las manos inteligentes que se empeñan en gobernarlo todo, acabarán con el resto. Es mal sin remedio, fruto natural de la ignorancia en que viven ciertas gentes.

Conservamos esta nota de la primera edición, porque á pesar de su manifiesta inutilidad, deseamos que conste que desgraciadamente nuestros temores se realizaron, y el pico de unos cuantos canteros se encargó de probar, de una manera victoriosa, que en el país de los grandes silencios todo es posible. Sírvanos de consuelo la seguridad de que el caso no fué pecado de ignorancia y sí de osadía, pues á prevención del hecho se habían publicado ciertos artículos condenándolo con toda energía, y en el mismo cabildo no faltaba un doctísimo capitular, á cuyo acertado consejo debiera haberse encomendado cuanto se refiriese á la restauración del templo. Y si se quería un ejemplo vivo de cómo se hacen estas cosas cuando se hacen bien, no había más que ver lo que está pasando en Orense, donde el Chantre, nuestro muy querido amigo don Manuel Sánchez Arteaga, gran conocedor de la historia y antigüedades de aquella iglesia, trata de emprender su limpieza con tanta fortuna y manera tan acertada, que puede asegurarse desde luego, que no padecerá con ella, en lo más mínimo, la notable Catedral orensana.

(2) «Se veían—escribe aquel autor—representados de perfectísima pintura, todas las acciones del Santo Apóstol en España;» pero, según dice Riobóo, en su tiempo ya no existían, habiendo desaparecido, sin duda, cuando se hizo la linterna y arreglo de la cúpula. Sin embargo, y á pesar de lo explícito que está Botzhio, creemos que este autor se refiere á

glo XVII, las llama «devotas pinturas,» porque tal vez no cayeron todas ante la brocha homicida del buen flamenco que blanqueó las paredes de la basílica compostelana: esto, caso que el P. dominico no se refiriese á los cuadros que por aquellos tiempos la adornaban. No les serían inferiores en mérito é importancia las que se veían en la iglesia del hospital, que mostraba, dice Boan (1), «todas sus paredes pintadas con historias de la pasión de Cristo y de la Virgen Santísima su Madre.» Por el tiempo, por los fundadores, por lo suntuoso de la obra, puede asegurarse que la pérdida de estas pinturas, es irreparable para la historia del arte español, y muy en especial para el de Galicia.

Como se ve, el movimiento astístico á que dió vida el Renacimiento, no pasó desapercibido en esta ciudad, antes al contrario, todo indica que fué época próspera y fecunda para las bellas artes gallegas. En su testamento, el fundador de la capilla de Santa Catalina, que había estado en Roma

---

las vidrieras, pues si como ya se sospechó, la cúpula tuvo ocho ventanas, no quedaba trecho para las pinturas de que se trata. Algo, en efecto, pudiera decirse acerca de esto, tomando pie de las palabras de Bory de Saint Vincent, que describiendo en 1808 la Catedral, dice que tenía *vitraux asses bons* (pág. 259). Lo que no puede asegurarse es que los frescos á que se refiere aquel escritor sean los mismos de que nos hablan los *Libros de Calisto, Papa.*

(1) Según este autor, en San Payo y encima de la lápida de Fagildo, estaba pintada el alma del santo abad que llevaban los ángeles á los cielos.

De otras pinturas murales más se conserva noticia; — amén de las de la Catedral de Mondoñedo, de que todavía quedan restos y las que puede ver el curioso en el Pórtico de la Catedral de Orense, que creemos de últimos del siglo XVII, — sábese que las tenía Oscra, en cuyo monasterio, según el P. Peralta, se veía bajo un arco una imagen de Nuestra Señora. Ambrosio de Morales, que era hombre entendido en estas cosas, dice refiriéndose al altar del Cristo, en la Catedral de Orense, que estaba cerrado «con puertas de buena pintura.» Ya que no tan buena, al menos más curiosa, sería, si se ha de creer á Muñoz de la Cueva, la «antiquísima pintura que se vé, dice, en la pared de la iglesia de Santa Mariña, y demuestra, al parecer, cuatro ó cinco siglos de antigüedad.» Muñoz escribía en 1700.

y era hombre de grandes prendas, dejó con destino á ella «cuatro tablas de imágenes,» que por desgracia no existen, y que tal vez habían pintado los grandes artistas de su tiempo (1). Y no debió ser él solo: los Altamiras que habían vivido en Italia, y á su casa de Santiago se recogieron á últimos del siglo XVI, forzosamente traerían, no solo excelentes cuadros, sino también un necesario buen gusto para esta clase de obras. El colegio de Fonseca, dotado con suma esplendidez, el Hospital, San Martín Pinario, que á tantos había enriquecido (2), Santo Domingo, abundante en buenos cuadros, como también lo era en libros, atesoraban, según todas las presunciones al dar comienzo el siglo XVIII, verdaderas joyas de arte, que ó se perdieron, ó se llevaron á otros países (3), ó se dejaron perecer de la manera más triste y lamentable, pues nada queda de tanta prosperidad y grandeza. La misma catedral no estaba tan desprovista de cuadros como al presente; á cada momento hallamos noticia de

---

(1) Llamábase el fundador, López Sánchez de Ulloa, y fué arcediano de Reina en nuestra iglesia. Está enterrado en la capilla de Santa Catalina, en la Catedral, y su testamento, que es harto curioso, lleva la fecha de 1544. Era el arcediano pariente cercano del conde de Monterrey, á quien, ó en todo caso á su hijo, hay que aplicar aquellas palabras de Cean, tít. XI, pág. 149: «Tiene muchos y muy buenos originales, y los famosísimos dibujos de los nadadores ejecutados por Miguel Angel, etc.»

(2) Gozó fama San Martín de poseer excelentes lienzos: entre los que hoy se conservan, harto mediocres y horriblemente restaurados los más, se encuentra uno de gran tamaño, descascarado por completo, que se dice debido al pincel del Greco.

(3) Hubo muchos y preciosos cuadros en este convento, pues llegaron hasta la época de la desamortización, y algo puede adivinarse de la *Relación* de las fiestas por la canonización de San Pío V, en cuya ocasión cubrieron los frailes los claustros con ricas tapicerías de Flandes y de Milán, que pendían de la cornisa al suelo, é hicieron gala de las buenas pinturas que guardaban. Asombra ver cómo desaparecieron por completo tantas riquezas artísticas como encerraban los conventos compostelanos, pues ni entre los que quedan en los templos, ni entre los escasísimos cuadros que poseen algunos particulares, se encuentra cosa que pueda llamar la atención de los inteligentes. Un pintor de brocha gorda,

los que la adornaban, y aún hoy puede ver el curioso en la Capilla del Espíritu Santo, una tabla que representa *La Virgen con el Niño en brazos*, que desde luego puede asegurarse salió de las manos de un artista superior á los que de ordinario se usaron siempre en Santiago. La malísima luz á que se halla colocada, no permite que se goce esta obra, y por lo tanto que sea apreciada convenientemente (1), cosa harto sensible, pues así no podemos decir que es debida al pincel de Bouzas, como en un principio sospechamos, ó al de alguno de sus discípulos, aunque mejor la creemos de artista compostelano y anterior.

Hemos mencionado á *Juan Antonio García Bouzas*, y esto nos recuerda, que tan notable artista es el que abre, por lo que toca á la pintura, el siglo XVIII en Santiago. Discípulo, como queda dicho, de Lucas Jordán, tornó á Galicia, no cuando el maestro dejó á España, sino en aquellos tristísimos días en que la guerra de sucesión hacía precaria su existencia en la Corte. Á esta especial circunstancia debemos que nuestro pintor abandonase Madrid y buscase en la ciudad, en donde tal vez había nacido (2), un asilo contra

---

que se titulaba pintor y profesor de dibujo, y era hombre que no carecía de conocimientos, puso á la venta en Santiago, por los años 1863, una colección, que no debía proceder de otra parte que del despojo de los conventos compostelanos. Nosotros adquirimos algunos, pocos por desgracia, y fuimos los únicos; los demás llevólos el buen D. Valerio á Castilla, y allí habrán sido pasto de la voracidad de los compradores de antigüedades. El Ayuntamiento de Santiago y la Sociedad Económica nada hicieron por adquirirlos, y dar principio con ellos á una galería por el estilo de aquella con que la Cámara municipal de Oporto dotó dicha población, y es hoy su mejor joya y ornamento. Viéronlos desaparecer, con esa calma estóica, solo usada en nuestra tierra. ¡Así damos pruebas inequívocas del buen gusto y cultura que nos distingue!

(1) Tanto es así que no se vé. Quizás por esta razón no la menciona siquiera, el Sr. Villaamil, en su *Descripción arquitectónica de la Catedral de Santiago*.

(2) Nos guiamos en esto, aunque con recelo, por Cean, que así lo asegura en el artículo Bouzas. Que nuestro pintor fué discípulo del afor-

las turbulencias y desasosiegos de que era á la sazón víctima la nación española. De lo contrario, es más que posible que se quedase para siempre por los lugares en donde se perdió la memoria de tantos otros hijos de este antiguo reino (1), como él dignos de recordación y cariño.

¿Qué pintó nuestro Bouzas en Castilla? No lo dice su biógrafo. Es posible que ayudase á *Luca fá presto*, á terminar más aprisa de lo que acostumbraba, los frescos que de su pincel nos quedan en el Escorial, Toledo, Madrid y otras partes; y es posible también que en las iglesias y conventos de Castilla dejase algunos cuadros, de los cuales no se conserva memoria ó se confunden con los de Jordán: lo cierto es que Cean solo menciona las obras que se conocían suyas en Santiago, añadiendo se decía: «era mejor al fresco en el estilo de su maestro.» Semejante noticia fuéle, según todas las apariencias, comunicada de Galicia, aunque si la tuvo de artistas madrileños, estos hubieron de ver frescos y cuadros de Bouzas para emitir semejante juicio. En este último caso, por Madrid, el Escorial y otras partes debió dejar trabajos considerables é importantes. Mas si así

---

tunado italiano, ni dudarlo cabe: siguió por completo al maestro y permaneció fiel á su escuela. Lucas Jordán vino á España en 1692, y la abandonó diez años después: ¿en qué tiempo le tuvo á su lado? Por los libros parroquiales de San Fiz, consta que en 26 de Diciembre de 1697 se bautizó Miguel Antonio, hijo de Juan Antonio Garcia Bouzas, pintor, dicen, y de María de Calo, su esposa. Le tenemos, pues, en Santiago, casado y con hijos en dicho año de 1697. ¿Estuvo en Madrid antes de esta fecha? ¿Marchó después atraído por la fama del italiano? Esto es lo que no podemos decir al presente.

(1) De dos artistas, cuando menos, dá noticia Cean, que pudiera, por el apellido y por no saberse positivamente que eran de otro país, creérseles naturales de Galicia. Es el primero *D. Tomás Aguiar*, á quien Verea tiene por gallego, sin que sepamos la razón, pues el autor del *Diccionario de artistas españoles* solo le dice discípulo de Velázquez, y que por los años de 1660 pintaba retratos al óleo, en pequeño, que merecían gran crédito por su semejanza y buenas máximas. El segundo es *D. Antonio Puga*, discípulo también de Velázquez, que hacia el año 1653 pintó seis cuadros, que se conservaban todavía en tiempo del citado escritor.

no fuese, si aquel autor se refiere á noticias de nuestro país, forzosamente para que tal se dijera, debió de pintar alguna cosa al fresco por esta tierra. En dónde y qué, lo ignoramos, á no ser que se quieran tener por suyos los retratos en medallones que cubrían las paredes del ingreso del Hospital Real de Santiago, y llegaron hasta nuestros días, en que un desgraciado las mandó cubrir de blanco en el verano de 1852. Nuestra memoria no alcanza, por ser entonces muy jóvenes á más que recordarlo en confuso, y sin que nos sea posible adelantar cosa alguna respecto de su mérito; sin embargo, si lo que desapareció era de la misma mano que lo que se conserva en el testero del portal, horriblemente restaurado por un tal Garabal que se atrevió á firmar la obra, nada hemos perdido con su desaparición, pudiendo con toda tranquilidad de conciencia asegurarse, que no eran de su pincel y sí de otro harto pauperrimo y posterior.

Por de pronto, nosotros no conocemos en esta ciudad cosa que pueda atribuírsele en tal concepto; siendo la humedad un enemigo cruel de todo lienzo, no debemos extrañar que si pintó aquí alguna cosa por aquella manera, se haya perdido por completo. Ni en Santiago, ni que se sepa en el resto de Galicia, persevera ningún fresco de su mano, al menos no hemos visto ni hallado especial noticia de ello. Todo lo que se sabe de sus obras nos lo dice Cean, que por cierto no se mostró muy diligente, y no menciona más trabajos de nuestro Bouzas que los que se conocían en esta ciudad, y aún esos no todos: es por lo tanto más que probable, que este insigne pintor se viese obligado á consumir sus días en una estéril ociosidad, cuando tan contados cuadros se conocían de él á fines del siglo pasado. Triste cosa en verdad para quien había presenciado la espléndida vida de su maestro, las riquezas que allegaba y el respeto y fama de que vivía rodeado.

¡Qué contraste para él más doloroso, que el verse quizá obligado á pintar para las fiestas de la canonización de San Pío V (1) aquellas pinturas de buena mano de que habla la *Relación*, y sólo él podía pintar en su pueblo! ¿Hízolo por necesidad? ¿Por agradecimiento? Esto último es más fácil, puesto que consta que para los dominicos de Santiago trabajó los cuadros de que hace mérito Cean, y para los de Lugo, cuando menos, uno que no conoció dicho autor y se conserva actualmente con el respeto y estimación que se merece, en la misma iglesia y altar para que fué destinado. No será el único. En poder de particulares deben existir los escasos que sabemos pintó por esta tierra, y nosotros sospechamos sea suyo, el que se vé en la capilla del Pilar de la catedral compostelana, aunque tan alto y á una luz tal, que es imposible examinarlo.

Escribe Cean, que por no haber tenido obras públicas que pintar en nuestro país, se encuentran pocas de su mano. Esta dolorosísima verdad, sube de punto cuando se advierte, que de lo poco que pintó, ni todo se conoce, ni persevera todo, ni lo que se halla está en el mejor estado; así se hace tan difícil juzgarle con acierto y según pide su mérito. Dícese que el cuadro que posee Santo Domingo de Lugo (2), es de lo mejor que salió de manos de Bouzas, y

---

(1) Estas fiestas se celebraron en 1714. Dice el autor de la *Relación* que, entre otras cosas, que se veían dibujados, (debió decir pintados) en dos tarjetones la imagen de Pio V y las armas de la casa de este pontífice, y un retrato del príncipe de Asturias. El pórtico del convento, «adornábanle preciosas pinturas de buen pincel» todas ellas, por lo que se infiere, de nuestro Bouzas. En la portería, se colocaron los retratos de los dos principales bienhechores del convento, cardenal Moscoso, hijo de Santiago y arzobispo Monroy, el de este último debido tal vez al pincel de nuestro artista. ¿Protegióle acaso tan espléndido prelado? ¿debió á esta circunstancia el ser favorecido de los dominios á cuya órden pertenecía el arzobispo?

(2) Según comunicación del conocido y hábil pintor lucense don Leopoldo Villaamil, está firmado por el maestro, de la siguiente manera:

aunque no hemos tenido ocasión de verle, bien se comprende que ha de ser superior en importancia á los que con toda seguridad sabemos que son suyos y se conservan en Santiago, por ser aquel cuadro de composición, y por lo tanto, de mas empeño, y los otros de una sola figura.

La sacristía de la catedral compostelana guarda los más conocidos: un San Andrés y un San Pedro, ambos de tamaño natural, el último, rodilla en tierra, y en pie San Andrés. Basta verles para comprender de golpe cual era el estilo y modo de pintar del maestro: la escuela es italiana, apreciable la factura, constante la tendencia á las tintas oscuras. Adviértese en la manera de tratar las cabezas, deseos de seguir en este punto las huellas de Rivera, y aunque sin acusar tanto el claro-oscuro, nótase que trata de darles una expresión, ya que no tan enérgica y viva, al menos lo bastante para que en lo general resulten muy apreciables. Consíguelo, sobre todo, en el San Pedro de la catedral y en el que los herederos del conde de Gimonde, poseen, con otros tres cuadros más representando Santiago, San Pablo y San Andrés. Aunque no estuviesen firmados, fácilmente se les

---

«*In Antt García Bouzas Pinxit en Santt. Año de* 1721». A continuación se lee: «Este cuadro y retablo lo mandó hacer y dorar Fray Francisco Cousiño, hijo de este convento, por lá devoción que tenía á N. P. Santo Domingo».

Representa un lego en adoración ante una estampa ó lienzo, en que se vé representado el Santo Patriarca. Dicho lienzo ó estampa aparece sostenida por la Virgen en trono de nubes y Santa María Magdalena. En frente de ella se vé á Santa Catalina.

Atribuyésele á nuestro pintor un retrato de Fray Luís de Granada, que se conserva asimismo en aquel convento, mas en opinión del señor Villaamil, no es suyo y sí del autor de otros cuadros más que se hallan en la misma iglesia y representan medias figuras de santos. Al menos tal presume, visto que ni por la manera, ni por el color, se parecen al de Bouzas.

Nuestro querido amigo D. Luís Rodríguez Seoane, que fué el primero que nos dió noticia del cuadro de Lugo, asegura que es de lo mejor que ha visto en Galicia. Lo creemos.

reconocería por suyos: todos ellos se nos presentan con las cualidades propias del artista, y lo que es peor, con los de la escuela que seguía.

Sobresale entre todas su falta de personalidad, que por cierto no compensan bastante, la buena entonación de sus obras, hija esta última de una práctica acertada y de las disposiciones naturales de Bouzas para el cultivo de la pintura. No procede á grandes manchas, y por toques atrevidos, va al contrario, con mano fácil envolviendo las tintas, suavizándolas, pasando de un tono al otro sin transiciones bruscas, pero también sin los efectos que los grandes pintores consiguen, atacando los asuntos con mano franca, espontánea y vigorosa. Desgraciadamente los que se deben á su pincel, eran, como se vé, poco á propósito para que luciese las naturales dotes, antes al contrario, tendían á amanerarle, imprimiendo á sus obras una monótona uniformidad que les perjudica, tanto que más parecen repeticiones que cuadros diversos. Así se comprende que en los retratos se nos muestre más dueño de sí mismo y más en el lleno de sus facultades. No hemos alcanzado á ver más de uno, y aunque en extremo hechado á perder por una traidora restauración, bien deja traslucir el genio y tendencia propia de nuestro pintor en este género de trabajos. Su examen es, por lo tanto, de lo más interesante; diráse siempre con razón, que no conociendo este retrato, no se conoce á Bouzas. Existe en Padrón, y representa al prelado de Quito, el memorable Peña y Montenegro, de tamaño natural y en pie, vistiendo el hábito pontifical, en la mano izquierda un papel, en el cual se lee, « Bouzas fecit », y la derecha descansando sobre un libro colocado en una mesa. La figura, bien puesta y en extremo natural, llama desde luego la atención del espectador; pero á pesar de la buena impresión que de golpe produce, pronto se percibe que si el autor conocía la ordenanza y disposición de este género de

obras y si hay en este retrato el ambiente y vida necesaria para hacerle agradable, hállase hoy tan maltratado por nuevo pincel, que no es ya ni su sombra. De un dibujo irreprochable y de una mejor factura que la de sus cuadros, indica claramente que se está en presencia de uno de esas obras que honran por completo al artista que las produce. No resulta caliente de color á pesar de los tonos rojos del fondo y de los que usó para dar luz al rostro, pero no es culpa suya tal vez, sino de la restauración. La cabeza, la mano derecha y el traje, muy en especial la parte inferior, fueron llevados como por mano bárbara, que dejó el rostro duro y sin relieve, la mano rígida, las ropas sin transparencia. Por eso sólo se debe juzgar de este retrato, por lo que quedó sin restaurar, que no fué mucho; la mano izquierda, que está tratada con sumo acierto y es de buen color, el cortinaje y paños de la mesa que conservan su natural plegado, y aquella parte de las ropas que dejaron intactas ó punto menos. (1) Lo que no pudieron borrar en él es su buen aspecto, la noble y reposada actitud del personaje retratado. Es lo suficiente para juzgarle.

Después de examinar los cuadros que de Bouzas nos quedan, fácil es decir que resulta más feliz en el dibujo que en el color, por más que lo manejase con aquel acierto, seguridad y presteza á que le inclinaba la pintura al fresco, en la cual, al decir de sus contemporáneos, era excelente. Á

---

(1) Hay noticia de que este retrato sirvió para hacer la copia que posee la Universidad. De entonces data la restauración, debida —tal es presumible— al mismo autor de la copia, quien parece haberse complacido en atacar aquellas partes más principales y mejor tratadas en el original. La túnica, que á lo que puede adivinarse, fué pintada en un principio con tanta franqueza como fortuna, resulta ahora tan pérfida, su plegado tan diverso del de los demás paños, y éstos tan duros y sin luz, que causa verdadera pena ver á lo que dejaron reducida la obra de Bouzas, en la cual, y para concluir de una vez, diremos que desapareció el modelado en paños y figura. Y con esto queda dicho todo.

pesar de ello, sin ser lo que se dice un colorista, no por eso dejaba de tener, bajo este punto de vista, momentos felices, hallándose en sus obras trozos de una factura más que agradable. Hubiera asistido al estudio de Velázquez, ó seguido las huellas de Coello ó de Carreño, y entonces, dominando y sintiendo mejor el color, y siendo más real, fácilmente alcanzaría un puesto distinguido entre los grandes pintores españoles del siglo XVII. En manera alguna caería en el olvido en que hoy se le tiene.

Solo en su patria pudo hallar la escasa gloria de que le rodeamos. La merece, aunque no sea más que por la grande influencia que ejerció durante treinta años sobre el arte compostelano. Dejó tras de sí toda una escuela; si no fué más fecunda, cúlpese á la penuria de los tiempos, y también á las especiales condiciones de las gentes que más debieron alentarla y darle vida próspera. Importa poco que pueda con toda verdad asegurarse que cuando Bouzas llegó á Santiago, ni le halló desprovisto de pintores, ni la manera de pintar en que aleccionó á sus discípulos, era lo que se dice cosa nueva. Escasos son los documentos que así lo atestiguan, pero por de pronto—redúzcanse á lo que se quiera las alabanzas que sus contemporáneos prodigan á un Francisco Fandiño (1)—siempre será cosa averiguada que este pintor trajo á nuestra ciudad, al mismo tiempo

---

(1) Era éste natural de Valladolid, bautizado en la parroquia de Santiago. En 1669 se hallaba ya en Compostela, y en ese año pretendió el cargo de alcaide de la penitenciaria del Santo Oficio de Galicia. Con tal motivo, los inquisidores escribieron al Consejo, apoyándole en su pretensión, «por ser, decían, de buena disposicición y buenas costumbres, y *ser muy buen pintor*, y haberse criado en Valladolid, donde aprendió este arte, y poderse muy bien sustentar con él, etc.»

Fueron sus padres, Gregorio Fandiño, natural de San Martín de Andabao, diócesis de Santiago, y María Lozano, su mujer, de San Martín de Dueñas, jurisdicción de Ponferrada.

No conocemos ninguna obra suya, aunque consta pasó su vida en Compostela. Tal vez contó entre sus discípulos al mismo Bouzas.

que los buenos preceptos del arte de su tiempo, el ejemplo de una práctica con ellos en consonancia. Bouzas vino, por su parte, á afirmarlas y prestarles mayor realce. Si la sola razón no bastara para dar por hecho que, gracias á su méririto, hubo de ejercer forzosamente una saludable influencia entre los suyos, lo dirían, con harta claridad, las por desgracia escasas noticias que acerca de él tenemos. Por de pronto, consta su gran amistad con Miguel Romay (1), el más famoso escultor de su tiempo en Santiago, así como la de este último con el arquitecto Casas, no menos famoso, y como ellos, digno de respeto, de una posteridad menos ingrata. Así, pues, á juzgar por sus obras y las de sus amigos y discípulos, la escuela que creó fué, por lo que se refiere al dibujo; de lo más gallarda y abundante, tanto, que hasta de Casas puede decirse que dibujaba más como adornista que como arquitecto. En una palabra: por su innegable talento, por sus conocimientos, por las buenas máximas en que estaba imbuído, por la misma respetabilidad que le daba el haberse criado al lado de un pintor italiano y de tanta fama, vino á ser como el núcleo artístico de su tiempo y ciudad, reinando en ella y en el arte compostelano por la virtud de su supremacía. Á su lado creció la nueva generación que sostuvo, durante el siglo XVIII, el buen gusto y la práctica del arte á la altura posible en la pequeña población en que vivían y trabajaban.

No serán, en verdad, los citados, los únicos trabajos que del pincel de Bouzas, padre, se conserven todavía en Galicia. Por escasa que hubiese sido la demanda, no había de permanecer tan inactivo durante los treinta años que pasó en Santiago, que no trabajase alguna cosa más para los

---

(1) Miguel Romay fué padrino, como ya queda dicho, de un hijo de Bouzas, y éste á su vez lo fué, de boda, de Romay.

conventos y monasterios gallegos; pues caso que no fuese tan espeditivo como su maestro en el despacho de las obras que le encargasen, tampoco puede decirse tan premioso que emplease mucho tiempo en terminarlas. Por Galicia andarán perdidas y maltratadas, tal vez atribuídas á su maestro se encuentren algunas por Castilla y en poder de aficionados, ó lo que es peor, para atender á sus necesidades, hubo de ocupar su tiempo, como lo hicieron otros después, en imitaciones, reproducciones y demás menudencias á que tienen que acudir entre nosotros los artistas que más valen y se ven olvidados del público y postergados ante hombres que no conocen los más rudimentarios principios del arte, y á quienes se colma de distinciones y favores.

Este notable pintor murió, si hemos de creer á Cean, por los años de 1730, dejando, añade, un hijo aventajado en flores. No dice más; pero nosotros podemos añadir que se llamó Juan Antonio como su padre, y que sostuvo con buen éxito en Santiago el buen nombre del progenitor: tal, al menos, se desprende de la *Estadística* de Carlos III, en la cual figura como el primero y principal entre los pintores santiagueses. ¿Qué obras hizo? Lo ignoramos. Tal vez se dedicó, siguiendo el ejemplo de la mayoría de los que manejaron los pinceles en esta ciudad, á la pintura de encarnación, pues la que se ocupó más tarde en la imitación de toda clase de mármoles y otros excesos de su especie é índole, solo fué conocida cuando se abandonó por costoso el dorado de los retablos. No es difícil tampoco que acudiese á los retratos, que es lo único que permite vivir en nuestro país á los escasos pintores con que hemos contado siempre y aun, que le ocupasen los pequeños cuadros en cobre representando los diversos asuntos religiosos que le fueren pedidos por los particulares, á pesar de que éstos no se mostraron nunca entre nosotros, amigos de ninguna clase de pinturas. Por lo

que indica Cean, de que era aventajado en flores, puede presumirse, con probabilidades de acierto, que no se desdeñó tampoco de emplear sus talentos en los frontales de adorno y flores que á principios del siglo XVIII, y áun antes, se usaban en Galicia, y entre los cuales se hallan algunos no desprovistos de mérito (1): mas, lo que desde luego podemos asegurar, es que no se conoce ningún cuadro que deba atribuírsele, ni hemos visto, entre los escasos que existen en esta población, florero alguno que con seguridad pueda adjudicársele. Gracias que sea posible asegurar con razón que fué el que mantuvo vivo el buen gusto y una verdadera tradición artística en Santiago, durante el segundo tercio del siglo XVIII; pues, á pesar de la innegable decadencia de Lucas Jordán y su escuela, la que Bouzas, padre, debió dejarnos, hubo de ser forzosamente superior á las que en mejores tiempos para la pintura española, se conservase en esta ciudad. Por esta razón sólo á él puede asignarse el hermoso frontal de mosáico, del altar que se halla en la sala capitular: frontal que se recomienda por el buen gusto y sobriedad de la composición, la frescura de los esmaltes y la sencillez y gracia del dibujo, que no desmerece, por cierto, de las mejores obras de su género. Á no ser de mano italiana, solo el hijo de Bouzas pudo hacerlo en Santiago.

Desgraciadamente, de sus discípulos ni los nombres se conocen, pues los pintores de que nos habla la estadística citada, apenas si se puede asegurar que fuesen pincelistas,

---

(1) A trabajos tan secundarios tuvieron siempre que apelar la mayor parte de los artistas gallegos. Hoy mismo, uno de nuestros más concienzudos pintores, que vive retirado en un pueblo de escasísimos recursos, es ejemplo vivo de lo que puede el amor al arte y al estudio, tiene que pintar, á precios bien mezquinos por cierto, los tarjetones de los pendones y estandartes que á cada paso le encargan, y que algún día, estamos seguros de ello, serán buscados por los inteligentes y pagados en más precio de lo que le valen á su autor.

como se decia entonces, para distinguirlos de los pintores de encarnación, y áun de los que se dedicaban á más humildes trabajos.

Puede, sin embargo, creerse, que el santiagués *Landeyra* fué su principal discípulo; uníanlos, cuando menos, grandes lazos de amistad (1), y no es fácil, por lo tanto, que le negase sus consejos y enseñanza. De este Landeira son (al menos la tradición está constante en atribuírselos) dos asuntos pintados en los pedestales de las columnas del altar mayor de la Angustia de Abajo, que representan la *Subida al Calvario y la Crucifixión del Señor.* Hállanse hoy tan maltratados, que no se debe decir de ellos sino que merecían mejor suerte (2), y que caso de ser originales y no copias de estampas, como se usó muy luego después, y aún se usa al presente en Galicia, con notable perjuicio de los mismos artistas, no cabe duda de que su autor merece que se le recuerde con aprecio. De él son también, el retrato al buril de San Clemente, hecho en 1769, y el escudo que se encuentra en la *Información de nobleza del señor D. Jerónimo Montes y Ordoñez* (3), pintado en 1785. Llamábase pincelista, y podía hacerlo, con razón (4): tal vez por esto los que corrie-

---

(1) Bouzas, hijo, era su compadre, lo cual prueba, ya que no una dulce predilección por el mejor de sus discípulos, como todo lo hace sospechar, al menos una viva amistad, nacida del conocimiento que tenía de los talentos de Landeyra.

(2) Padecieron muerte y pasión á manos de los monaguillos, que apagaban contra dichas tablas las velas que ardían durante las misas que se celebraban en el citado altar.

(3) Archivo de la ciudad de Santiago: legajos de *Nobl. é hidalguías.*

(4) *D. Manuel Landeyra y Bolaño,* era natural de Santiago, así es corriente entre los viejos que dan de él noticia. En un pleito á que acudió como perito en 1770, se le llama pincelista, y se le dice maestro pintor titular de la ciudad. Debió dejar muchas más obras que las que citamos, pues alcanzó bastante edad, caso que sea, como todo lo hace presumir, el Manuel Landeyra que, casado con Benita Fernández, se enterró en Salomé y en su capilla de la Soledad, el 19 de Diciembre de 1790. Era parroquiano de Santa Susana. *Lib. de defunciones de Salomé.*

ron con la construcción, de la por todos conceptos notable capilla de las Angustias, y tan buena mano tuvieron para escoger los artistas que habían de enriquecerla con sus trabajos, le prefirieron á los demás de su tiempo; cosa que habla desde luego en favor de Landeyra más de lo que hoy puede creerse, vista la carestía de obras debidas á su pincel; que no son mucho más felices, bajo este último punto de vista, los que en su tiempo cultivaban la pintura en Santiago. Landeyra es completamente desconocido en su patria, y apenas si por tradicción sabemos que se le deben las tablas ya dichas (1), como por tradición también es corriente que la *Santa Faz*, de tamaño natural, pintada al temple, y el medallón de la *Dolorosa*, que se ven en el altar de Fondevila, en la Catedral, se deben á *Arias Varela*. Dánnos estas obras (hecha la primera en 1783) un nuevo artista no despreciable, por más que ambas pinturas no sean cosa de admirar. Pálido de color, y recordando la fría escuela de Mengs, que el autor debía conocer de cerca, ni los paños, ni el dibujo, en especial los pies y los brazos del ángel que muestra el Santo Sudario, podrán merecer nunca la aprobación de los inteligentes. Asegúrase que retoques sucesivos estropearon esta pintura, no es probable; mas, tal como se halla al presente, no la hallamos muy digna del lugar que ocupa en nuestra Basílica. Siendo de la misma mano, como hemos dicho ya, le es muy superior el medallón de la *Dolorosa*, como lo son en ambas obras las cabezas, tal vez por estar más acostumbrado su autor á pintar retratos y no figuras enteras; de todos modos, no tememos

---

(1) Hemos visto, no há mucho tiempo, una hermosa copia en pergamino, del *Tumbo A*, de la catedral. Es de últimos del siglo pasado, y en ella aparecen perfectamente copiadas las iluminaciones del original. Sin que conste de una manera espresa, las atribuímos á este autor, por haber visto de su mano otras obras análogas.

equivocarnos al indicar que este artista debió visitar la Corte, y que de allá trajo métodos y maneras nuevas, que no vemos se siguiesen en Santiago, ni áun por los discípulos de la Escuela de dibujo que ayudó á costear, y de la cual fué profesor nuestro Arias Varela. De él no conocemos más cuadros que los mencionados, ni sabemos que existan: sin embargo, debió pintar bastante, pues consta vivía de su trabajo, y con cierta holgura, circunstancia que no se comprende bien, si en la inacción dejaba sus pinceles. Parece, además, que era pintor del cabildo, como lo fué *D. Pedro Vidal*, y este cargo, por poco que significase, no se conferiría ciertamente á personas que no honrasen á las corporaciones que les dispensaban su protección. Vidal continuaba con Bouzas, hijo, la escuela que había traído á Santiago el discípulo de Lucas Jordán. Dibujaba bien, y á lo que parece pintaba al fresco con suma gracia y soltura. Al óleo no desmerecía de su maestro. Guarda un particular el retrato de uno de sus ascendientes, y lleva la firma de este pintor. Según nos aseguran, es bastante bueno y de escuela italiana (1). Por su título de pintor de la catedral, le atribuímos los frescos de la sala capitular, á una sola tinta todos, pero unos al azul y otros á la sanguina. En su género es de lo mejor que se conoce en la ciudad, llamando la atención el medallón central por su bien tratada composición y dibujo. La parte de adorno es sencilla, pero de buen gusto, y el todo, de un resultado agradable y armonioso.

No se puede decir otro tanto de los frescos que se ven en la

---

(1) Encareciónos grandemente este retrato, nuestro cariñoso amigo D. José Becerra Armesto, que tuvo ocasión de examinarlos en casa de los Sres. de Bermúdez, en el Ferrol. Siendo gran conocedor de las obras pictóricas, no tenemos inconveniente en aceptar como bueno su juicio. Vidal firmó su cuadro, en Santiago.

sala regia del Hospital, pintados también á una sola tinta, la sepia, y que sin duda son obra de artista de menos condiciones. No se perdería mucho en que no existiesen, pues si bien pueden pasar las composiciones y los fondos arquitectónicos, están entendidos, las figuras son largas, desproporcionadas, en actitudes un tanto rígidas, recordando, por lo general, el gusto de Watteau, cuya manera no se conoció en Santiago directamente, sino por medio de los malos pintores portugueses que la seguían. Por lo demás, son obras más que medianas y útiles tan solo para hacernos ver á qué grado de decadencia había llegado la pintura en esta ciudad hácia el último tercio del siglo pasado, caso que no se deban á Brunelli, que pintó la sala de claustro de la Universidad, pues entonces quedaría probado que es mal añejo en Galicia, el admitir como óptimo y preferir á lo nuestro cuanto nos viene de fuera, siquiera sea lo más lamentable.

De los pintores que por este tiempo hallamos mencionados como tales, nada puede decirse con exactitud, pues no se conocen sus obras, ni siquiera se advierte la influencia que pudieron ejercer en la marcha y desarrollo del arte en nuestra ciudad. Es más, ni *Figueroa*, bien tratado por Cean, de quien poseemos nosotros un pequeño país pusinesco, que indica bastante sus buenas disposiciones, ni el mismo *Ferro*, que envió algunas de sus obras y copias á Santiago, tuvieron aquí más influencia que la que su vista y estudio podía ejercer sobre los pintores compostelanos, de antiguo apegados á todo género de rutinas, y refractarios por instinto á cuanto se presenta á sus ojos como superior y digno de imitación. ¡Orgullo que les ha perdido y pierde todavía, y que dice bien poco en favor de su talento! Es más, el cuadro de la *Mujer adúltera*, que existe en la sacristía de la Catedral, y que á nuestro juicio debió pintar Ferro en Santia-

go, cuando empezaba á dar los primeros pasos en el arte, no podía ser mirado por sus compatriotas como una cosa acabada, pues si es cierto que la composición es apreciable y que el asunto está bien entendido, ni todas las figuras se recomiendan por su dibujo, ni le favorecen mucho las vastas proporciones en que desarrolló el asunto que se propuso. Por de pronto, los principales personajes que soportan todo el peso de las miradas del espectador, como lo son *Jesús* y la *Mujer adúltera*, no reunen las condiciones necesarias en obras de su clase y pretensiones: en la de Jesús no hay nobleza, y la otra figura es vulgar y no está muy razonada. La única que en el cuadro acusa la mano de un pintor de talento, es la del fariseo que se ve á la derecha del Salvador, pues está movida y tiene verdadero carácter. Así y todo, con sus faltas y defectos, es quizá la obra más notable que se pintó en Santiago después de Bouzas, mereciendo desde luego que se fije en ella la atención, por cuanto el color empleado por el artista, difiere por completo del que adoptó en la mayoría de sus cuadros. Casualmente, en la misma sacristía hallará el curioso modo y manera de hacer esta comparación, examinando después del lienzo de la *Mujer adúltera*, el de *La Anunciación* y el de *San Jorge*, que nos dió años después — con dos medallones más que allí se guardan y son del mismo estilo — para el altar de la Soledad (1). Por ellos se vé, que si Ferro hubiese perseverado en tan buena vía, si no se hubiese dejado llevar de la moda

(1) Parece que á últimos del pasado siglo, se pensó en levantar un altar, digno de la Catedral compostelana, en el sitio que ocupa actualmente el pobrísimo y mezquino de la Soledad. Hubiera sido una obra merecedora de estima, una vez que se encargaron á Ferro, á la sazón en el lleno de su talento, los cuadros indicados, y se fundieron en bronce los capiteles de las columnas que debían formar parte del Tabernáculo. No sabemos qué inconvenientes impidieron llevar á cabo tan interesante obra, pero lo cierto es, que habiendo desaparecido los capiteles y destinado los cuadros á la sacristía de la Catedral, ya no vere-

y tirado á seguir el camino de su maestro Mengs, tal vez, á juzgar por el cuadro de que nos ocupamos, hubiese alcanzado el primer puesto entre los pintores de su época, y si no llegaba á parangonarse con Goya, cuya riqueza de colorido no era dado á todos igualar, al menos se pondría á su lado, en esto de dar á sus cuadros, por lo que al color toca, el vigor y energía de la escuela española, hacia la cual se mostraba entonces inclinado, (1) puesto que le llamaban á seguir tan buen camino las copias que de Mateo Cerezo, Murillo y otros autores, había hecho para Galicia y América (2) y áun el ejemplo de su primer maestro Giaquinto.

No sabemos, si animado por Ferro ó porque sintiese vehementes deseos de estudiar la pintura de otra manera que como podía hacerlo en Santiago, partió para Madrid *Don Plácido Fernández*, pensionado por el conde Gimonde, celo-

---

mos en nuestros días otro altar de la Soledad, sino el que hoy existe, coronado, para vergüenza nuestra, con el informe Crucifijo que se levanta sobre la balaustrada del coro.

(1) No es, por lo tanto, de extrañar la hipérbole con que D. José Gil calificó esta obra, diciendo que unía al dibujo de Rafael, el colorido de Velázquez. Nuestro entusiasta, que tal vez no hacía más que repetir en confuso lo que oyera á su hermano, que como artista distinguido estaba en lo cierto al juzgar este cuadro, no merecía en manera alguna, las desdeñosas palabras con que fué tratado por el Sr. Villaamil, que, después de todo, no dijo cosa referente á la obra de Ferro, la cual, si bien de un mérito relativo, tiene el suficiente para que el que se atreva á juzgarla, lo haga con el respeto que merecen las obras de arte, y con los conocimientos necesarios para que el juicio no resulte fuera de razón.

(2) En un artículo de nuestro amigo el Sr. D. Juan Manuel Paz, titulado *El Museo de pinturas de Orense*, se lee que se tiene por la perla de dicho Museo, una Virgen de Mateo Cerezo. Mucho tememos no sea copia hecha por nuestro Ferro, pues la mayoría de los cuadros allí recogidos, provienen de Celanova, para cuyo Monasterio pintó bastante dicho artista, si hemos de creer al autor del artículo, quien añade se conservan en el Museo provincial grandes cuadros que representan la familia de San Rosendo, pintados por D. Diego de Ferro, pintor de Cámara de S. M. Este D. Diego no es otro que nuestro D. Gregorio, quien en 1799 dibujó la notable estampa de San Rosendo, grabada por Moreno, que corre entre los aficionados. Hemos tenido por copia suya también, una Virgen de Mateo Cerezo, que se conserva en la Sala Capitular de la Catedral de Santiago, pero se nos asegura es posterior.

sísimo protector de los artistas de su tiempo. Nacido y criado en Santiago, pronto volvió á Galicia á cultivar un arte para el cual se sentía con grandes disposiciones, pero que no ejerció con aquella fe y entusiasmo que se necesita si se quiere sobresalir en ella por completo. Ninguno como D. Plácido (así se le llama y conoce entre pintores y aficionados) alcanzó tiempos más propicios para la pintura; ninguno como él tuvo ocasión de llenar una iglesia entera con sus cuadros, ninguno tan fecundo, tampoco más desigual. Su fama fué grande, superior, sin duda alguna, á sus merecimientos; pero no le libró de la mediocridad y del olvido. Componía con soltura y talento; mas era poco cuidadoso en el dibujo, flojo en el color, y ni áun en las copias acertaba á reproducir el de los originales con el vigor y exactitud á que tenían derecho. Si á las dotes de la juventud, que siempre es activa, se une que nuestro artista pintaba con la prodigiosa facilidad y poca aprensión y desembarazo de que son una prueba, no solo las muchas obras que de él nos quedan, sino su misma factura, se comprenderá fácilmente que absorbiese él solo, todo el trabajo que á la sazón se presentase en Santiago; y que en especial desde 1790 á 1800, época en que se hallaba en el vigor de su edad, fuese tan fecundo, que bastara él solo para pintar los frescos que conocemos de su mano, y los muchos cuadros, copias en su mayor parte, que todavía se conservan en nuestras iglesias y en poder de algunos aficionados. Hijo de un mal escultor, espeditivo en esto de apresurar la obra que traía entre manos, no desmintió la sangre, puesto que durante su permanencia en Madrid llevó á cabo con una asiduidad y prontitud notables, las muchas copias que hizo entonces, pues solo así se concibe (á no haberlas hecho después en Santiago de memoria y con ayuda de grabados, que algo de esto debió suceder) que hubiese podido regresar á su país con las infinitas

que de él conocemos, cuando todos sus cuadros, ó la mayor parte de ellos y hasta los mismos frescos, no son originales. No dibujaba mal (1), pero, por su desgracia, poco ó nada sentía el color, que era frío, débil, amanerado y poco jugoso. Si por las copias no se le puede juzgar bien, no puede conocérsele mejor por las propias composiciones, que son escasas y ya no se encuentran las principales. Como la primera entre todas, ponemos nosotros la que pintó al fresco para llenar el gran vano del altar mayor de San Francisco, antes que se levantase el mezquino y triste Tabernáculo, que hoy puede ver el curioso en aquel soberbio templo. El fresco ha desaparecido, como asimismo los otros dos que habia pintado en la misma iglesia y altares de la Virgen y San Antonio, pero conservamos entre las escasas reliquias del arte gallego que hemos podido salvar de toda clase de voracidades destructoras, el boceto original que hizo D. Plácido antes de pasar á ejecutarlo. Por él vemos que no carecía de talento para la composición, y que el haber hecho tantas copias, se debió más que nada, á las exigencias de los compradores, que aún hoy, con detrimento de sus propios intereses, encargan todo género de obras, estampa en mano, no siempre, para mayor desgracia, de las mejores y más soportables. Desde luego, si el color correspondía en este fresco á la importancia y grandiosidad de la composición, en la

---

(1) En poder del pintor compostelano D. Manuel Rodríguez, hemos visto el dibujo de una Virgen, orlada con medallones, con pasajes de su vida, hecho á la pluma con suma franqueza y precisión, y sin ningún arrepentimiento. Si es composición propia, no deja de ser notable, aunque de estilo barroco, y bien diferente por cierto de la *Alegoría*, que dibujada por él y grabada por Esteban Boix, costeó el arzobispo Múzquiz y anda en poder de los curiosos. Poseemos un ejemplar de dicha lámina, solo por ser de este autor, pues su mérito es bien escaso, y habla poco en su favor, como dibujante. ¡Qué diferencia entre esta lámina y la que dibujó el coruñés Acuña, su contemporáneo, para la obra de Labrada, *Descrip. Econ. de Galicia!*

cual se advierte, sin embargo, el grave defecto de que el San Francisco colosal que se levanta sobre el baldiqui, no razona, ha perdido Santiago, con su desaparición, una de las obras pictóricas de que, con mayor justicia, podía envanecerse.

No es esta, ciertamente, la única obra de D. Plácido que debe presumirse original. Entre los cuadros que tiene en la parroquial de San Benito, se conserva detrás del altar mayor, el santo tutelar pintado en 1799, y es notable por su composición sobria y bien entendida, por el color, que es de lo más vigoroso que de él hemos visto, por la cabeza del santo, llena de vida y expresión, y por los extremos, que están bien tratados, y demuestran claramente, que á no ser las condiciones especiales que le rodearon, hubiera sido un pintor que honrase su patria, pues, como se vé, no le faltaban dotes naturales, y sí lo que da un estudio constante y una entera conciencia del respeto con que las obras de arte deben ser miradas por todos. Por no comprenderlo así muchos de nuestros artistas, por haber atendido siempre, más á acabar pronto, (1) que á otra cosa, en una palabra, por no haber tenido presente, que el arte es un sacerdocio, que más que ningún otro, exige el sacrificio de muchas satisfacciones, han vegetado siempre en la mayor oscuridad y muerto en el olvido. Sin esa falta de conciencia que tanto les perjudica, ¿cómo era posible que el autor del cuadro de San Benito, pintase seis años después (2) el cuadro que se

---

(1) Es común oir en los talleres aquella frase cruel de, *tente mientras cobro*, que ha hecho ella sola más daño al arte gallego, que todas las demás plagas que sobre él han caído y le devoran cotidianamente, que no son pocas.

(2) También parece suyo el que se vé en el colateral de la derecha, y aún creemos que es de su pincel, el fresco que llena la bóveda del altar mayor de dicha catedral. Si lo fuese, sería el único que nos quedase intacto de este fecundo artista, pues el principal de San Benito, en Santiago, que tiene algunos grupos bastante felices, está deteriorado, y el

halla en el colateral de la izquierda del trascoro de la Catedral de Lugo? ¿Quien diría, á no tener su firma al pie que es de la misma mano? ¿Quién se atrevería á asegurar que pueden ponerse á su lado el tristísimo S. Ildefonso de la sacristía de S. Benito y el San Pedro Mozonso, que aunque no mal pintado, resulta tan mezquino, y las cabezas son tan vulgares, (1) que apenas si se soportan, á pesar de sus buenas condiciones de color?

Estas grandes desigualdes no son en él, como en otros pintores gallegos, hijas de momentos más ó menos felices, sino del poco cuidado que ponen en sus obras, de lo poco que éstas se saben aquí apreciar, y del ningún amor que sienten por el arte que profesan, y al cual solo piden la pronta satisfacción de las más vulgares necesidades. Este ma es antiguo, y dura y durará entre nosotros, sírvele de disculpa el escaso precio que alcanzan en Galicia semejantes obras; pero es lo cierto, que mientras por el arte no sientan nuestros artistas aquel noble entusiasmo y predilección que les lleve á comprender y saborear, con preferencia á todo, sus bellezas y encantos, inútil es pensar que el arte y los artistas se levanten y nobiliten en nuestro país (2).

Durante el último tercio del siglo XVIII, la Academia de Bellas Artes de San Fernando dejó sentir en Santiago su

---

de las Animas, en la misma ciudad, parece que ha sido reemplazado por otro de un pintor escenógrafo, de escaso talento y no muy grandes disposiciones.

(1) Tanto lo son, que no falta quien sospeche, que la cabeza del santo obispo, lo mismo que las de los sacerdotes que aparecen en segundo término, son retratos.

(2) D. Plácido tuvo un hermano que se titulaba, como él, pintor académico, pero no sabemos cosa de sus obras, ni siquiera si se conserva alguna. Lo único que nos consta respecto de este pintor, llamado D. Tomás Fernández Erosa, es que tomó parte activa en las contiendas políticas de su tiempo, siendo perseguido á consecuencia de la intentona de Porlier, y recibiendo gracias de la Junta Superior del Reino, en 1820, por su comportamiento en no sabemos qué sucesos.

benéfico influjo, y puesto que la moda hacía que no se contentasen las gentes con los cuadros de uno que se llamase pintor á secas, necesario se hacía el tratar de añadirle el adjetivo, académico. Los mismos artistas aspiraban á más que á seguir á sus maestros; querían formarse en la Corte y frecuentar el estudio de algún pintor en boga; por eso el que, como Ferro Requejo, no marchaba de joven á Madrid, lo hacía entrado en años, para dar á sus estudios y talento la conveniente dirección. Desgraciadamente el entrañable amor que los gallegos profesamos á nuestro país, y también, preciso es confesarlo, aquella insensata confianza, tan contraria á la verdadera modestia, que no parece sino que de pronto gana á nuestros artistas, lo mismo es conocerse capaces de copiar bien ó mal un cuadro cualquiera, les hacía volver á su país apenas adquirían alguna facilidad en el manejo del color. Cuán perjudicial debía serles esto para sus adelantos, se comprende fácilmente sabiendo que siempre fué aquí escasa la demanda de cuadros, escasos los cuadros mismos—y nótese que no decimos siquiera, los buenos—y que la mayor parte de nuestros pintores se sepultaban en poblaciones de corto vecindario, en donde, con la inacción y la falta de estímulo, caían en la pobreza y debilidad de la composición, perdían el color y no acertaban ya más á darle aquel empaste y vigor que forma, después del dibujo, la verdadera esencia de la pintura. Amoedo, á quien no faltaba talento, vivió en Redondela, en esta villa y Ribadavia se sepultó Vidal, Díaz Robles escogió á Ferrol y á Santiago, tornaron D. Plácido y Lameyra, los unos á consumir su vida en un forzado olvido de todo lo que es arte, los otros para rebajarse hasta buscar en la pintura de encarnación, lo que con mejor ánimo y perseverancia pudieran hallar fácilmente en sus pinceles, dedicándose al estudio concienzudo y constante de aquello mismo,

hacia lo cual se sentían tan inclinados. Cierto que la vida tiene exigencias crueles, y que no siempre se puede preferir el arte á sagradas y perentorias obligaciones, y pues nuestros pintores tornaban á su país, bien ó mal, en disposición de pintar sus cuadros, necesario se hacía, no habiendo compradores, el buscar un medio fácil y á propósito de atender á las necesidades que les cercaban, y áun á las de una numerosa familia. Hallábanlo pronto y seguro en la pintura de encarnación que entonces, como hoy, por ese capricho de la suerte que hace tener en mayor estima, no lo que más vale, sino lo que más se necesita, alcanzaba buenos precios. Por eso se vió á muchos de los mencionados artistas, con los mismos pinceles con que tal vez habían pintado el mejor de los cuadros, dar de color á un retablo y tratar de imitar el mármol y los jaspes tan perfectamente como podían, porque en este ramo, los conocedores eran muchos, y peligroso el no merecer su aprobación.

Por dicha, abundaban en estos tiempos los altares y las efigies nuevas: los conventos y las iglesias de Galicia atravesaban una época de prosperidad y grandeza, y por lo tanto, las obras de talla eran numerosas. Había, pues, imágenes que pintar y retablos que dorar. (1) Los buenos escultores buscaban á los que sabían no habían de echarles á perder sus obras, y de ahí la fama, entre otros de Santiago, de los Río, los Calvelo, los Lameyra y los Sarela, discípulo este último de Río, y más conocido en la Co-

---

(1) Por el pleito que tuvo que sostener Río, á causa del retablo de Santa María del Camino, que corrió á su cargo, se vé cuán numerosos eran los que se dedicaban á este género de trabajos. Como fuese necesario nombrar peritos que dijesen si era ó no de recibo la obra, rechazó aquél los de Santiago, diciendo eran sus enemigos, y pidió se nombrasen de la Coruña, Lugo, Orense, Ribadavia, Padrón y otras partes.

Río tuvo un hijo que fué pintor y abogado de bastante talento, si hemos de creer á sus contemporáneos.

ruña, á donde se trasladó á últimos del siglo. De *Río* no sabemos que se hubiese dedicado á otro género de pintura, aunque es de suponer que sí, cuando le vemos figurar como maestro de dibujo de la escuela sostenida por la Sociedad Económica; pero de *Lameyra* podemos decir que se le debe, cuando menos, aquel retrato de Carlos IV, que la Congregación de Santiago Apóstol vió con agrado en junta celebrada en Madrid el 20 de Febrero de 1794. *Calvelo* se dedicó á pintar decoraciones y salas, siendo suya la sala principal de la casa de Gimonde, y el emparrado que figuró en el comedor de la de Cadaval. También es de su mano un altar pintado en la pared, que se vé en la iglesia de Carril, y es harto lamentable, y en cuanto á *Sarela*, que debió estar en Madrid, y áun conocer y estimar el estilo de Goya, hemos visto, suyo, por cierto que en la triste portería del Ayuntamiento de la Coruña, uno de los lienzos que, á la manera de aquel gran artista (aunque será excusado añadir que á una inmensa distancia de él), pintó para el catafalco que se levantó cuando se celebraron en la Colegiata de aquella ciudad, las exequias fúnebres en honor de cuantos durante la guerra de la Independencia habían muerto por la patria.

Al lamentarnos de que nuestros pintores abandonasen otros géneros por la pintura de encarnación, no queremos dar á entender que ésta no presente dificultades, y que, por lo tanto, no tenga mérito alguno. Por inferior que sea, no deja de ser necesaria, y solo los buenos escultores saben cuanto pierden sus obras cuando están mal encarnadas; por eso alcanzó este género gran preponderancia entre nosotros, llegando á últimos del siglo pasado á un grado de perfeccion tal, que llaman las obras de entonces, con justicia, la atención de los inteligentes. El buen empaste y las naturales tintas de las carnes, corrían parejas en la dificul-

tad, con aquella forzosa imitación del tisú y demás telas de oro y plata con que se cubrían las imágenes que no eran de vestir. No solo había diversos métodos de encarnar y estofar, sino que no todos acertaban á hacerlo de una manera cumplida; por eso los nombres de los principales pintores de este género se conocen todavía, y se les recuerda en los talleres. De mediados del siglo era *Casal*, que pintó el San Antonio Abad y el San Agustín de andas, y era *Manuel Calderón* famoso por sus buenas obras, y por haber sido maestro de Río. La mayor parte de las imágenes debidas á Gambino y á Ferreyro, y son, sin duda, obra de Río y de Calvelo, brillan por lo bien pintadas, tanto, que sufren la comparación con las que recibíamos de Italia por aquel tiempo. Conocemos en la Coruña un San Lorenzo de andas, que hay motivos para creerle de Sarela, y que le honra; no cabiendo duda que hubo un tiempo en que el ilustre Ferreyro se unió tanto á Lameyra, por el doble vínculo de la amistad y el talento, que no dudó en poner su nombre al lado del de este último, como se ve en el retablo de la iglesia de Loureda, á no ser que se diga le ayudó en la obra de talla, lo que es poco probable.

Desde entonces acá, poco, ó mejor dicho nada, se ha adelantado en cuestión de pintura en nuestro país, y por lo tanto, en Santiago, que aún conserva el abrigo de su pasado esplendor, algo que le refleja y tiende á perpetuar en esta ciudad el predominio del arte. En pie, y agravadas las causas que detuvieron su progreso, todavía hay quienes, para disculpar grandes faltas, afirman que los gallegos no sirven para el cultivo de la pintura. No es cierto. Hemos conocido á muchos artistas en sus comienzos, y podemos asegurar que solo la criminal indiferencia y la incuria que nos es peculiar, así como el poco aprecio en que se tienen entre nosotros semejantes cosas, hacen, que privados en su

comienzo de toda enseñanza y de toda protección, se pierdan y esterilicen sus buenas facultades y se conviertan en miserables artesanos, ni buenos para sí, ni buenos para su patria, á la cual nada deben. El egoismo de una clase media, que todavía no echa de menos *estos lujos*, como se atreven á decir algunos, hace que las posponga á lo de interés dudoso, sin que advierta que el buen nombre de Galicia padece con la falta de una Academia de Bellas Artes. Sin embargo, son ya bastantes los que la echan de menos. De notar esta falta, á pensar seriamente en ponerla remedio, no hay más que un paso. ¡Quiera el cielo que si llega á establecerse, sea de aquella manera y forma convenientes, para que los sacrificios que al país se impongan con tal objeto, no sean estériles y hasta perniciosos!

CAPÍTULO III

Decadencia de la estatuaria en Santiago á principios del siglo XVIII.— Miguel Romay.—Gambino, su escuela.—Antonio Fernández.—Prado —Ferreiro.

Si en vista de las obras artísticas que todavía nos que dan, pertenecientes á los tiempos medios y á los siglos XV y XVII, hubiéramos de decir, cuál de las manifestaciones del arte, era la que más se adaptaba al genio de nuestro pueblo, responderíamos sin vacilar que la escultura. Y no es que, gracias á la falta de toda clase de obras pictóricas, podamos aventurar aserción tan absoluta, ni que dejemos de conocer que, por más que no se conserven cuadros y los nombres de nuestros pintores sean tan escasos, no por eso nos es ajena ó poco menos, como pretenden algunos, el arte sublime de trasladar al lienzo, por medio de los colores ya la figura humana, ya los múltiples espectáculos de la naturaleza que nos rodea: no, es que en vista de la carencia absoluta, no ya de pintores de primer orden, que esos son escasos en todos los paises, sino también de los que forman en segunda fila, y en presencia de un *Gregorio Hernándcz*, un *Moure*, un *Castro* y un *Ferreyro*, con todo el séquito de adeptos, que si bien no llegaban á ellos, se les acercaban, puede decirse desde luego, que si no es la escultura la rama del arte más adaptable á nuestro genio, es segura

mente la que menos rebelde se muestra á la voluntad é inspiración de los hijos de Galicia. Desde que artistas desconocidos, pero poderosos, poblaron el pórtico de la Gloria (1) de las bellas estatuas, que por fortuna se conservan todavía, hasta que en nuestros días, Ferreyro, el más grande y también el más desgraciado de los artistas compostelanos, se complació en llenar los altares de nubes, ángeles y santos, el instinto del arte no ha abandonado á nuestros escultores. Hemos visto hombres ignorantes, hombres oscuros, hombres que vivían en la soledad de la naturaleza y en la de su propio aislamiento, coger el escoplo, desvastar la madera, y sin modelos, sin maestros muchas veces, casi siempre sin más que el impulso de la propia inclinación, producir, buenas ó malas, medianas ó excelentes, esa multitud de imágenes que llenan los altares de las infinitas iglesias de las aldeas gallegas. Es cierto que esto no constituye un arte, pues más parece oficio, pero ello indica, por los muchos que fueron los que se empeñaron en semejantes trabajos, y por la espontaneidad que en ello pu-

---

(1) Si Mr. Violet le Duc ha visitado el Museo de Kensigton, después de 1867, no podrá menos de haber enfriado algún tanto su entusiasmo, por lo que él, refiriéndose á Francia, apellida *arte nacional*. Habrá visto por sus ojos, que los autores de las hermosas estatuas de Nuestra Señora de París, de Chartres, Reims, etc., tenían en España rivales dignos de ellos, y que si es cierto que los nobles elogios que el autor del *Dict. del Archit. françaisse* hace de sus obras, son justos y revelan un juicio claro y por entero al servicio de la Francia, debe en justicia extenderlos á los artistas españoles, quienes especialmente en Santiago y León, dieron pruebas de su talento y disposición para el cultivo de la escultura, toda vez que, siguiendo igual camino que los franceses, llegaron á idénticos resultados, y son, por lo tanto, dignos de recordación y singular elogio. No hemos estudiado las esculturas de León como las de Santiago, y por lo mismo, concretándonos á estas últimas, ya porque tocan directamente al asunto que tratamos, ya por conocerlas de todo conocimiento, diremos que, de completo acuerdo con las ideas que Mr. Violet le Duc emite en el artículo *Stattuaire* del citado *Dictionaire*, declaramos que las figuras que pueblan el pórtico de la Gloria de la Catedral compostelana, son de un valor superior al que generalmente se atribuye á este género de obras.

sieron, viviendo como vivían ajenos á toda influencia artísca, que es la escultura para nosotros, arte propio, y hacia el cual los gallegos sentimos natural inclinación.

No se repetirá aquí cuanto, aunque de pasada, hemos dicho ya acerca de la escultura santiaguesa durante los tiempos medios, ni se extenderá uno á dar mayores noticias, pues nos llevaría muy lejos; nada diremos tampoco referente al siglo XVI, á pesar de que se podían señalar á la atención de los inteligentes algunas obras que merecen perfectamente un detenido examen; pero no es posible callar, porque esto toca ya de una manera directa al asunto que tratamos, que el siglo XVII vió en su primer tercio trabajar al insigne Moure, el por todos conceptos notable retablo de la iglesia de la Compañía de Jesús en Monforte, y que nuestro escultor, que no se desdeñaba de admitir la colaboración de un *Ignacio* (1), debió dejar tras sí una escuela, sino tan original y notable como la castellana, al menos que produjese obras no del todo despreciables (2). Así pasan las cosas en la vida, y así debió suceder en ocasión seme-

(1) No fué posible todavía, á pesar de las numerosas noticias que acerca de los artistas gallegos hemos logrado reunir, saber quién era este *Ignacio*, que se le juntó á lo último para terminar la sillería de coro de la catedral de Lugo, hecha en 1624. ¿Era su discípulo? ¿Era artista como él y de la necesaria fama y habilidad para que nuestro Moure no se desdeñase de trabajar en su compañía? ¿Ayudóle en la obra del retablo de Monforte? ¿Trabajó por sí sólo alguna cosa? ¿Era natural de Galicia, como todo lo hace creer? He aquí una serie de preguntas á las cuales todavía no nos es dado contestar, y que no creemos que haya al presente quien pueda hacerlo de una manera categórica.

(2) FRANCISCO MOURE era natural de Orense, en cuya ciudad vivía hacia el 1600, y tal vez fué discipulo de un *Alonso Vázquez*, entallador, que á la edad de setenta y seis años lo servía de testigo en el pleito que por aquel tiempo traía el artista con los parientes de su mujer María Pérez. Los bienes por que se litigaba eran la granja que estaba junto do la puente mayor de la ciudad, por demarcación viña del Lic. Prade. Las puertas de la casa de dicha granja salían al camino que iba de Orense á la puente mayor, y «enfonda», como dice el procurador Moure, con el río Miño.

Atribuyénsele hartas obras, tales como el retablo de la capilla de

jante; mas como nuestra tierra fué siempre tan olvidadiza, ni los nombres casi de los que en el siglo XVII dedicaron oscuramente su vida al cultivo de la escultura, nos son conocidos. Eran tenidos en poco, no se les amaba y respetaba como en otros paises, ¿cómo salvarse del olvido?

Entra el siglo XVIII, y apenas tenemos noticia en Santiago de un *D. Miguel Romay*, hombre á quien libró de la oscuridad la singular coincidencia de haber contado entre sus discípulos al insigne D. Felipe de Castro. Pero, ¿con quién había aprendido el D. Miguel? ¿Qué obras nos quedan de su mano? He aquí lo que no es posible responder en este momento. Cean Bermúdez, y no le culpamos á él sino

---

Alba en la catedral de Orense (*) y la sillería del coro, muchas de las efigies de las iglesias de Osera y de Meyra, el altar mayor de Celanova, que se dice dió origen á un pleito que le obligó dichosamente á pasar á Valladolid y visitar á su paisano el insigne Gregorio Hernández; varias imágenes en Ribadavia y Allariz, el retablo del altar mayor de la Compañía, en Monforte, y la sillería del coro de la Catedral de Lugo, en la cual se ve su firma.

Es imposible que nuestro artista trabajase tantas y tan complicadas obras aunque le ayudasen sus oficiales, pues aun teniendo en cuenta la costumbre de los tiempos, la sencillez con que en la obra de Lugo dice se le juntó á lo último Ignacio, ó prueban que éste era ya un artista de tanta fama y mérito que él, ó que no admitía en su compañía más que á sus discípulos.

Diósenos noticia de un *Francisco Moure y Lorenzo*, escultor también y vecino de Ribadavia, en cuya villa dicen nació en 7 de Marzo de 1466, siendo bautizado en la parroquia de San Juan.

Si los datos que se nos proporcionaron son exactos, este artista, que tuvo, según aseguran, su taller en la calle de los Pulpos, debió ser un escultor de buena mano, cuando se confunden sus obras con las de su homónimo. Se nos asegura que tiene muchas en Ribadavia; mas, como se le equivoca con el famoso Moure y no ha sido posible averiguar todavía lo que hay de cierto en las confusas noticias que se nos enviaron, escribimos esta nota, rogando á los curiosos de Ribadavia y Orense, traten de disipar las dudas que se nos ofrecen, que bien lo merece el asunto, y de esclarecer, si esto es posible ya, la vida de uno de nuestros más insignes estatuarios. Cuanta diligencia se ponga en ello no será perdida, y la historia de las bellas artes en Galicia, tan desconocida como importante para este antiguo reino, ganará mucho.

(*) Gracias á las notables investigaciones hechas por nuestro amigo el ya citado Sr. Chantre de dicha iglesia, puede asegurarse que esta preciosa sillería fué trabajada en el último tercio del siglo XVI, por los maestros Diego de Solís y Juan de Anges, vecinos de León.

á quien tan escasas y tan confusas noticias le dió acerca de los artistas compostelanos del pasado siglo, anduvo tan liberal en esto de apropiarle obras como en concederle larga existencia. Ni en lo uno ni en lo otro estuvo acertado, puesto que con toda seguridad puede decirse que ninguna de las imágenes que se le atribuyen en el Diccionario son suyas, ni menos alcanzó la vida dilatada que allí se indica (1). Solo puede pasarse que hayan salido de sus manos San Rosendo y San Pedro Mozonzo, que se ven en las dos hornacinas de la entrada de la iglesia de San Martín. Si fueran suyas, nos darían un escultor notable y digno de la fama de que disfrutó largo tiempo entre los artistas compostelanos, que guardan, como en sagrado depósito, estas y otras noticias análogas. Por nuestra parte, solo nos es lícito decir que perteneció á una familia de artistas—pues la de los Romay, como la de los Prado, los Pernas y los Brocos, fueron fecundas en individuos de unas mismas ó análogas inclinaciones —y que el D. Miguel hubo de ser sugeto hábil cuando le escogió para maestro, aquél que había de ser bien pronto gloria de España y orgullo de esta pobre y desventurada Galicia, tan escasa en hombres que la ensalcen y glorifiquen.

Desde luego, la escultura santiaguesa debía seguir las buenas tradiciones del arte que le legara el siglo XVII. Al-

(1) Romay había muerto ya, cuando se seguía el célebre pleito de la Cofradía, año 1769, pues en él se le da por fallecido. Por las declaraciones de los testigos, se sabe lo único cierto que de él hemos podido averiguar; esto es, que por devoción que tenía al Santo Apóstol, había entrado en la cofradía con sus oficiales y aprendices «y hecho la imágen que hoy sirve en las andas». Tuvo un hermano, escultor también, llamado Pedro, que figura en la estadística de Carlos III, y en las declaraciones del citado pleito, dice Gambino, que había muerto de más de sesenta años. Son muchos los artistas que en Santiago llevaron este apellido, atribuyéndose á uno de ellos los bustos que se ven en una de las escaleras del Hospital: los creemos mejor obra de Sanjurjo, que trabajó los evangelistas del baldiqui de la iglesia.

guien, á principios del XVIII, trabajó la estatua orante del arzobispo Monroy, que se ve en su capilla, y aún el altar. No sabemos si será de Romay; mas, si fuese suya, cosa que dudamos, tendríamos en su ignorado autor un hombre á quien las reglas y el instinto del arte no le eran desconocidas, por más que la estatua en sí deje mucho que desear, pues es corta y dura. Algo debía haber influído en los escultores de aquel tiempo la presencia en Santiago del celebrado Bouzas, que vendría á animar con su ejemplo y con sus consejos á los que entonces se dedicaban al ejercicio de la escultura en nuestra ciudad. Sin embargo, lo mismo que don Felipe de Castro, sienten bien pronto estrechos los límites en que esta rama de las bellas artes se encerraba en nuestros talleres, un Silveira primero, un Gambino después, y buscan, menos sufridores ó más faltos de medios que aquél, en en Sevilla y en Lisboa, maestros que abriesen á sus ojos, más allá de lo que habían visto hasta entonces, los horizontes del arte que profesaban.

Tal vez por más humildes fueron más leales y tornaron pronto á su patria, en donde, preciso es confesarlo, dieron tono y reglas á la estatuaria, á la sazón perdida, como quien dice; arrancándola no tanto á la rutina, como á la extrema pobreza y decadencia en que pareció vegetar hasta mediados del siglo XVIII. Viéronse entonces aparecer algunas esculturas tanto más apreciables, cuanto más se apartaban de las que por aquel tiempo salían de las manos de los que llenaban con ellas los altares compostelanos. Los rostros de las imágenes expresaban alguna cosa, las actitudes eran más naturales y los paños se plegaban con más sobriedad y eran más razonados que los que por aquellos tiempos se usaban. En una palabra, la escultura salía, aunque tímidamente, de la postración y abatimiento á que le habían traído entre nosotros, el olvido de las reglas, la au-

sencia del buen gusto y la falta de toda clase de cultura artística. Reducida á un mero oficio, fué ejercida á principios del siglo pasado, (á la manera que nosotros mismos lo hemos presenciado en días tristísimos) por hombres á quienes seguramente no faltaban dotes, pero que carecían de aquel golpe de vista y natural instinto de la belleza y de las proporciones, que son, digámoslo así, las condiciones esenciales que deben poseer cuantos hayan de consagrarse al cultivo del arte. Cierto que no hay que culpar tanto á los escultores de aquel entonces, como á su tiempo y al medio en que vivían: su tiempo se pagaba más de follajes y dorados, que de buenas esculturas. Veíanse éstas en los nuevos retablos, tratadas como huéspedes incómodos en una casa ocupada de antemano, y los compradores no pedían tanto efigies en cuyo rostro resplandeciese el sentimiento religioso, y en cuyas serenas actitudes se reflejase algo de la suprema beatitud que debe inundar á los elegidos, como ángeles mofletudos y enormes que coronasen la inmensa pesadumbre de unos retablos á los que no faltaba en ocasiones gracia y belleza, pero en donde las estatuas no figuraban como objeto principal, sino como un mero accesorio. Fué en aquellos días cuando aparecieron esa multitud de imágenes, en las cuales lo justo de la expresión y lo natural de las actitudes era reemplazado por lo convencional y extravagante. En los pequeños nichos que la pródiga arquitectura de semejantes retablos dejaba á las estatuas, aparecían éstas tanto más achicadas, cuanto más envueltas en nubes de follaje, racimos, frutas, rocages, y demás géneros de adorno y ridículas exuberancias, sobresaliendo entre todo, las cabezas aladas de los ángeles, los ángeles mismos, ya de colosal tamaño como los que coronan el inmenso dosel del altar mayor de la catedral, ya de naturales dimensiones, como los que se ven en los demás altares del templo.

Lo que entonces era y significaba la escultura, se comprende fácilmente, viendo los dos primeros colaterales de San Martín, notables por su preciosa talla, y más que nada, el bello altar mayor de dicha iglesia: (1) el gusto churrigueresco se presenta en todo su esplendor. En él, las efigies que aparecen escalonadas en medio de las columnas retorcidas y sobre los ondeados entablamentos propios de aquel gusto arquitectónico, y hasta el mismo enorme San Martín á caballo, que corona la inmensa mole, aparecen chicas, menguadas, más siervas que señoras, más adorno que objeto principal. Allí están, como un motivo más, como los racimos que penden de las columnas salomónicas, como los pescantes que sostienen con sus manos los ángeles, que en aquel confuso monton de hojas y adornos, tienen siquiera un objeto, y por lo tanto significan más que el resto de las imágenes, las cuales en pie en sus nichos, parecen como asombradas de verse, como motivos de decoración equiparadas al sol y á la luna las cuales descuellan, como en primera línea, en los dos citados colaterales de San Martín. ¿Qué se quería, pues, de los escultores? El hombre de más genio hubiera sucumbido ante la inflexible tiranía del gusto de su tiempo. Se necesitaba, por lo tanto, que una especie de ráfaga iconoclasta pasase sobre semejantes altares, y levantase en frente de ellos aquellos otros greco-romanos, tanto más fríos á la sazon, cuanto que venían á reemplazar con

(1) El churrigueresco ó rococó, empieza á gozar de algun favor entre los artistas y aficionados. Lo mismo que para el ojival y el románico, llegó la vez para esta clase de obras la hora de la reparación. Razinsky fué de los primeros que, al hablar de algunos trabajos de este tiempo (creo que de los de la iglesia de San Francisco de Oporto, que en efecto son curiosos, aunque desgraciadamente cubren y ocultan una bella construcción ojival), indicó que no le disgustaban, y que, desde luego, tenían su belleza. Por el mismo tiempo, Caveda les defendía con sólidas razones de los ataques de Llaguno y de Cean, que apellidaba á sus autores chafallones, delirantes, etc.

su desesperadora sencillez, la complicación y pesadumbre de los churriguerescos. Entonces, y solo entonces, se hizo posible que la estatuaria recobrase sus perdidos fueros, que viniese á llevar sobre sí todo el peso de las miradas del espectador, y no la compartiese vilmente con los adornos y follajes de que tan pródigos se mostraban en aquellos días los autores de los retablos, tan sin compasión desechados más tarde. Esto sucedía á mediados del siglo XVIII, cuando volvían á Santiago, Gambino y Silveira, á quienes, si es cierto que no salieron del «camino común de aquellos profesores que no aspiran á la perfección,» (1) no se les puede negar que fueron los primeros que, apartándose de la tradición y de lo convencional, dieron á sus estatuas la sencillez, nobleza y compostura necesarias, para que obras semejantes se hagan soportables.

El último á abandonar Santiago, y el primero á tornar á él, fué Gambino. Poco se alejó de la ciudad natal. Lisboa no ofreció á sus deseos más de lo que buenamente podía darle su país; que fué achaque de nuestros artistas el creer que Portugal, no muy abundante en obras de arte, podía darles más de lo que en la propia casa dejaban. Sin embargo, aquel en cuyas venas corría sangre que, pudiéramos decir doblemente artista, por ser sangre de escultor y de italiano, volvió á su patria, si no con grandes conocimientos y mayor fama, al menos con un más puro instinto de la belleza, y en posesión de verdaderas, acertadas y justas reglas de la escultura. Él fué, y nadie más que él, quien regeneró la estatuaria en Santiago; él quien supo crear artistas como Puente, Fernández y Ferreyro; él, en una palabra, quien, con el ejemplo y viva enseñanza del taller, devolvió á la estatuaria en Santiago, su brillo, é hizo que no careciese ya, co-

(1) Cean Bermudez: *Dic. de art. españoles*, art. SILVERIA, tomo IV.

mo antes sucedía, de las dotes necesarias para que esta clase de obras sean, cuando menos, pasaderas. Si vino más tarde Silveira, si compartió con él la gloria de llenar los altares compostelanos de imágenes en que se advertía un buen gusto relativo, si contribuyó á aclimatar entre nosotros aquella escuela de escultura que tantas, tan variadas y tan buenas obras debía dejarnos, no por eso debe negarse que el ejemplo y el impulso vino de Gambino.

Era esto tanto más de agradecer, cuanto que, como acabamos de indicar, la estatuaria había caído entre nosotros en un estado de postración tal, que más parecía cosa de confiar las obras que se deseasen á la mano de cualquiera tallista, que á la de los que se apellidaban escultores; por más que sea forzoso confesar para su completo descargo, que éstos daban muestras seguras de su talento, áun en medio de la penosa decadencia que les abrumaba. Pudiéramos citar algunas obras que datan de mediados de siglo, época la más cruel para el arte compostelano; pero basta con que indiquemos que los Romay, los Sande, los Hernández y todos cuantos en la primera mitad del siglo XVIII cultivaron esta rama del arte, no eran hombres tan desprovistos de imaginación y demás dotes, que no merezcan el recuerdo que les consagramos. Bastante sufrieron cuando Gambino y sus discípulos reemplazaron con sus estatuas, en las que no se pueden negar buenas cualidades, las que aquellos trabajaban; bastante sufrieron cuando aferrados al método que seguían, ó por fácil ó porque sus procedimientos se adaptaban mejor á los de la pasada escuela y vieja tradición, se vieron arrinconados, olvidados, relegados á la más completa inacción y pobreza.

Preciso es confesar también que coincidieron tan laudables intentos con un acentuado movimiento en el público, que le llevaba á preferir lo que estaba más en consonancia

con las sanas reglas del arte que renacía en España, merced á los más generosos impulsos. Así, al mismo tiempo que Gambino y sus discípulos empezaban á desterrar las pésimas y pesadas esculturas que hasta entonces se usaban, Gondar hacía venir dos imágenes de Roma, para San Francisco; el marqués de Camarasa traía de Italia, para la capilla de su palacio de Oca, las más bellas efigies, y á la Ciudad Eterna pedían los agustinos de la Coruña la estatua colosal del fundador de su regla, que aún hoy se admira en aquella ciudad. De este modo se sostenía el buen gusto en todos.

Ya no se encargaban por los particulares, lo mismo que por las iglesias y comunidades, una ó más efigies á tal ó cual escultor, sin cuidarse de otra cosa que de que fueran del tamaño y madera convenida. Tenemos motivos para asegurar que se les pedían trazas ó diseños de las obras que eran objeto de ajuste, para enviarlas á Madrid antes de mandarlas ejecutar, y que, cuando por fin, adoptado el dibujo, se pasaba á redactar las condiciones del contrato, se estipulaba con toda precision y claridad, que tal ó cual miembro de la estatua, tal ó cual accesorio, ya la actitud, ya la expresión, ya los paños, etc., se habían de cambiar, corregir, suprimir ó perfeccionar. Unas veces se les daba el dibujo á que debían sujetarse, como sucedió con el pinchon del Seminario, otras se enviaban á Madrid los bocetos—tal hicieron al menos con las efigies que el monasterio de Sobrado encargó á Gambino y Ferreyro,—para que recibiesen la aprobación de un pintor académico ó de gran fama. Por desgracia no siempre las exigencias del comprador se detenía en tan justos límites, sino que ahogando en nuestros artistas toda inspiración, se pedían imágenes iguales á esta ó la otra estampa á la sazón más en boga. Tal vez no fué otra la causa que obligó á Ferreyro, en ocasiones, á dar vida

con su cincel á composiciones ajenas. Lo que sí no cabe duda, es que este escultor, más cuidadoso de su buen nombre que la mayoría de sus contemporáneos, no pasaba ciertamente á ejecutar la obra pedida, en vista del trazo ó estampa á que debía sujetarse, sino que antes modelaba en chico sus estatuas. Aún se conservan parte de sus preciosos modelos, aún existen el San Francisco, la Santa Escolástica y otros muchos hechos en cera, un Crucifijo en yeso, y el vaciado en cobre del medallón del Seminario.

Tenía esta costùmbre de su suegro y maestro que, como hijo de italiano y como hombre que había trabajado en talleres de mayor importancia, sabía manejar la cera (1) con facilidad, soltura y buen acierto. Así se decía, y con razón á nuestro juicio, que Gambino dibujaba poco en el papel, pero que era excelente estatuario, y esto gracias á la buena costumbre que tenía de hacer bocetos antes de pasar á ejecutar la obra que se le encargaba, cosa que de seguro habría asombrado á los escultores de su tiempo, que parece que siguieron el tristísimo método que aún hemos visto practicar en nuestros días, de ponerse á desvastar la

(1) Conservároнse reunidos la mayor parte de estos bocetos, debidos, sin ningún género de duda, tanto á Gambino como á Ferreyro. No sabemos de dónde los tuvo el escultor Liñares, pero sí que á la muerte de éste, los adquirió otro escultor santiagués, cuya familia los enagenó hará dos ó tres años. Juntos los presentaron en la *Exposición de Santiago* de 1875, pero la criminal indiferencia de los que en este país tienen á su cargo, ó se arrogan al menos, el derecho de gobernarlo, desaprovecharon la oportunísima ocasión de hacerse con ellos, pues no comprendieron su importancia. Los mismos aficionados, y que no por acomodados, son más capaces de ciertos desprendimientos, contribuyeron desgraciadamente á su dispersión. Regalado el modelo del San Francisco, comprado por un particular, de quien debía esperarse más, el de Santa Escolástica, el Señor sólo sabe á qué manos fueron á parar los restantes. La Sociedad Económica, á pesar de que vive y se sustenta lozana de las mezquinas cátedras de dibujo que ayuda á costear la provincia, no creyó oportuno adquirirlos. Es natural; ¿qué importan á ciertas gentes todas estas cosas? ¿Sospechan acaso que puedan servir para algo?

madera y dar vida á sus composiciones, sin más preparación ni otra idea que la sola inspiración del momento.

Á los inconvenientes propios de semejante manera de trabajar se unió en Santiago, á principios del siglo pasado, el hallarse el arte en general en su mayor postración y abatimiento. Poco ó nada queda en esta ciudad de los escultores del siglo XVII, y por lo tanto, imposible es decir si la decadencia de la estatuaria venía de muy atras ó si fué aquí, como en casi toda Europa, producto de aquellas tristísimas causas que la trajeron á su completa ruina y acabamiento. Cierto que los escultores compostelanos, ni de oidas sabrían que el Bernini y sus discípulos habían echado la estatuaria por el peor de los caminos; que la naturalidad había sido reemplazada por la afectación, y que una pretendida grandiosidad había llevado á aquellos artistas á lo pomposo y lo convencional (1); pero como la cosa estaba en el aire, digámoslo así, imitadores de los imitadores y secuaces de los secuaces, los que con más ó menos fortuna se dedicaban entre nosotros á semejantes trabajos amaban las redundancias, las posturas teatrales, lo convencional y extravagante y producían esculturas como las que se ven en la mayor parte de los altares compostelanos, pertenecientes á los primeros años del siglo XVIII.

Sin embargo, y en descargo suyo, diremos que á pesar de sus muchos defectos, á pesar de que todo indica que abandonaron por completo el estudio del natural, generalmente conservaban el instinto de las buenas proporciones, y no echaban resueltamente por el camino de lo imprevisto, como todavía hacen algunos en la actualidad. Esto se ve claramente cuando se estudian las imágenes que existen en los altares de San Payo, y son debidas á un *Agustín Al-*

(1) Cicognara. *Storia della Scultura*, tomo VI.

varez que vivió hacia 1730, y las que se conservan de un *Gregorio Hernández*, su contemporáneo, y que por cierto se nos presenta á inmensísima distancia de su homónimo y paisano. De las obras del primero, apenas se puede decir otra cosa, sino que son buenas, únicamente para comprender á qué grado de postración y abatimiento había venido la escultura en Santiago, aunque respecto de las del segundo, puede ya añadirse que cuando menos tienen ya verdaderas proporciones. En unas y otras, los paños y las aptitudes son, como puede presumirse, dignas de la más grande compasión. Todas las cualidades esenciales en obras de esta clase; están descuidadas; sus autores parecían trabajar á la ventura y á salga lo que saliere. Con tales métodos y profesores semejantes, claro está que la escultura hubo de llegar en nuestra ciudad á un estado de decadencia tal, que obligaba á los que se hallaban con más ó menos disposición para su cultivo, á pensar sériamente en buscar fuera de su patria lo que en ella les era imposible hallar. De el taller de *Miguel Romay* que, según las noticias que nos quedan, era el principal maestro compostelano de su tiempo, salieron Castro y Silveira: el uno á conquistar con ánimo resuelto la gloria y el renombre que alcanzó bien pronto; el otro á contentarse con adquirir una más acertada y más fácil manera de trabajar sus obras. Pasaba el D. Miguel por hábil en su arte, y se dice que era natural en las estatuas; pero como no conocemos cosa que definitivamente pueda atribuírsele, no es posible decir con razón que se adelanta á los maestros de su tiempo en otra cosa más que en la fama de que gozaba. Esta fama no era robada. Cuantos á él se refieren en el famoso pleito de la *Cofradía*, lo hacían con aquellas palabras que más denotan el respeto en que le tenían los suyos. Saliendo los discípulos que frecuentaban su taller y recibían sus lecciones, se comprende asimismo que

no era artista despreciable, sino uno de los muchos que por aquí tuvimos, y á quienes el permanecer en su patria fué más que dañoso. Su inalterable amistad con Bouzas, Casas, y principales profesores de su tiempo, dice harto en su favor, y lo dice también el aprecio constante de sus contemporáneos: que si no siempre es señal infalible de superioridad, significa al menos una cierta consideración merecida, que nunca conquistan sin razón los humildes. Atribúyensele las dos imágenes de sobre las pilas, en la iglesia de San Martín, y si pudiera probarse que eran suyas y no de su discípulo Silveira, á quien—ignoramos la razón en que se fundan—andan también adjudicadas, no dudaríamos en asegurar, que nuestro Romay, era acreedor al aprecio con que le distinguían sus contemporáneos; pues obras que, á pesar de sus defectos, reunen, como las citadas, condiciones de expresión, proporciones y naturalidad (1) que en vano se buscan reunidas en las de los escultores compostelanos de la primera mitad del siglo pasado, siempre son dignas de aprecio, sobre todo si se producen en época de esterilidad y decadencia.

Y no era, por cierto, que el público no esperase y desease ya otra cosa, sino que los artistas de aquel tiempo habían llegado al extremo que nos indican las infinitas imágenes que les debemos, y en las cuales en vano se buscará cualidad alguna que las haga recomendables. Preciso es

---

(1) La tradición, guía harto insegura en estas cosas, las atribuye también á Gambino y á Ferreyro. Sín embargo, por su estilo, que recuerda el San Antonio Abad de andas, de Silveira, creemos que es más fácil adjudicarlas á este último escultor. Cean, en el artículo *Romay*, dice que son de dicho artista, y en el de *Silveira*, que de este último, en lo cual hay manifiesto error, pues confunde las obras de ambos y repite las noticias del uno en el artículo del otro.

Las estatuas de sobre las pilas representan á San Rosendo y San Pedro Mozonzo, y aunque barrocas, son de buen aire y expresión, pero tienen las cabezas chicas y las deslucen sus paños prolijos y afectados.

confesar que á este movimiento del público se adelantaron algunos artistas. Hemos dicho ya que Castro y Silveira abandonaron Santiago, deseando extender sus conocimientos en el arte: pues bien, no sabemos por qué dichosa circunstancia, Gambino, apenas en la pubertad, marchó también de Santiago y fuése á Portugal (1) en busca de mejores maestros y con ánimo de hallar en un más serio estudio del arte, lo que la sola práctica jamás podrá dar á los que se dediquen á tan noble género de trabajos. Sería curioso saber qué vientos propicios le devolvieron á la patria, joven todavía; si fueron circunstancias ajenas á su voluntad, si fueron deseos de tornar á la ciudad natal, ó si, por el contrario, le movió á ello el propio convencimiento de que ya nada más podría adelantar en el vecino reino, y la seguridad de que se hallaba en estado de poder disputar gloria y trabajo á los escultores compostelanos de su tiempo. Fuese cualquiera de estas circunstancias, ó todas ellas juntas, las que le inclinaron á abandonar las orillas del Tajo y volver á las más humildes, pero no menos hermosas del patrio Sar, es lo cierto que Gambino se hallaba ya en Santiago cuando no alcanzaba todavía los diez y ocho años de edad, y que apenas llegado, contrajo matrimonio con María, hija de Mateo Lens, y más tarde madre dichosa de aquella que debía compartir el tálamo con el más insigne de nuestros estatuarios. Fué entonces cuando se dedicó á trabajar las imágenes y pequeños Cristos, que, según Cean, que juzgaba la cosa á cierta distancia y de oidas, le dieron «más reputación de la que merecían,» y que los que conocen de

(1) Suponemos que Gambino se dirigió á Lisboa, por ser la Corte, y porque éste fué el camino que tomaron antes que él Silveira y Castro. Suponemos asimismo que trataría de entrar en el taller de más nombre, sin que podamos asegurar que, como sospechamos, fuese discípulo de Almeida, uno de los más famosos escultores en madera de su tiempo, en la capital del rey vecino. Había estado en Roma.

vista la escultura compostelana del tiempo en que Gambino llegó á esta ciudad, dirán siempre que no le alcanzaron fama superior á sus merecimientos, sino muy justa y natural, puesto que sus obras se presentaban con propiedades tales, que las hacían superiores á cuantas á la sazón se trabajaban en Santiago. Que una cosa es ser gran artista y brillar entre los mejores, y otra ser, aunque modesto, el primero y el único, entre los que no se tomaban siquiera la molestia de ser algo.

Estudiando las obras que de *Gambino* nos quedan, se ve bien claro que era hombre de excelentes dotes como estatuario, pero que merece más nuestro aprecio por la escuela y los discípulos que dejó, que por los propios trabájos. No son éstos, sin embargo, tan despreciables,—sobre todo si se les compara y pone al lado de los que producían los escultores contemporáneos,—que no se pueda decir con justicia de ellos y de su autor, que merecían tiempos más propicios y una posteridad menos ingrata. Indica Cean que para los encargos que se le hacían, se valía de estampas y de algunos modelos; mas esto no podía asegurarse así tan rotundamente, ni áun cuando se escribía el *Diccionario*, por lo pronto y bien que aquí olvidamos todas nuestras cosas. Lo que sí creemos que hay de cierto es que Gambino fué hombre de condición mansa, no muy atrevido, caviloso y humilde, (1)

(1) Cuán perjudicial sea á los artistas el encogimiento y timidez de carácter, nos lo da á entender el lance de que habla Arce, *Conversaciones sobre la escultura*, y que referiremos por tratarse del insigne escultor Castro. Afirma el citado escritor, que nuestro D. Felipe le contó, que habiendo recomendado á Mengs un joven «dándole á entender que era dócil, con talento, humilde y aplicado, pero que era muy pobre de espíritu, pusilánime é irresoluto, que prontamente respondió aquel filósofo de la pintura: — Bueno está, basta, que las primeras partes que usted me propuso eran excelentes; pero las otras son malas para el caso en tanto grado, que nunca será buen profesor; y así, doblemos la hoja, que no gusto de genios afeminados para ninguna de estas grandiosas artes», pág. 499. Hemos sospechado si á esta contestación dió margen Castro,

cualidades todas ellas poco á propósito para la cultura del arte, y que por desgracia se reflejaron en sus obras, dándolas cierta agradable dulzura, pero al mismo tiempo una tal indecisión y falta de energía, que las hace desmerecer bastante á los ojos de los inteligentes. Fuera él de más ánimo, no se redujera, como parece que lo hizo, á la simple práctica del arte, confundiéndose así voluntariamente con los demás escultores de su tiempo, volviera más los ojos al natural, recordara que su abuelo pertenecía á la escuela florentina, vigorosa y enérgica como ninguna, y entonces es seguro que su nombre brillaría entre los de los primeros artistas de su siglo. Pero se contentó con menos, y bastó á su ambición, el haber dotado á la escultura santiaguesa de cualidades de que parecía desposeída para siempre, enorgulleciéndose únicamente de haber criado á su lado los que debían sobrepujarle. No era esta pequeña gloria, la cual crece y se hace más grata al saber que nuestro Gambino, á quien resueltamente se debe la restauración del arte en Santiago, no solo la arrancó á la lastimosa mediocridad y postración en que había caído, sino que la imprimió tal carácter, que se advierte la modificación, tan de repente en las obras de sus discípulos y contemporáneos, que puede decirse con seguridad que creó una escuela.

En efecto, estudiando las pocas obras que constan ser su-

---

recomendando á Mengs á algún paisano suyo, y hasta nos aventuramos á creer que se trataba en esta ocasión de nuestro Ferro Requejo; mas, sea éste ú otro, es lo cierto que Gambino dió demasiadas pruebas de su docilidad y mansedumbre en el pleito que le movió el canónigo Gondar, por no haberle dado terminadas las efigies que se le habían encomendado para el altar mayor de la iglesia de las Huérfanas. Tan duro y despiadado se mostraba el buen canónigo, como humilde y respetuoso el artista, hasta el punto de que los mismos escribanos, cosa inverosímil tratándose de un pobre, se pusieron de su parte y le favorecieron.

yas se ve que sus discípulos le imitaron y siguieron en las buenas cualidades que le distinguían, que les puso en condición de comprender las bellezas de la escultura; que les acostumbró á lo armónico y justo de las proporciones; que les echó, en fin, por el mejor camino, por más que hubiera de verse sobrepujado bien pronto por aquél, que fué después su hijo y el único escultor de verdadero genio que tuvo Santiago y Galicia toda en el siglo pasado y aún en el presente.

Los que tan pobres y escasas noticias dieron á Cean acerca de nuestros artistas y sus obras, no anduvieron muy diligentes en lo que se refiere al pobre Gambino. Contentáronse con decir que había trabajado mucho (1), señalando con particular predilección lo que había hecho en compañía de Ferreyro; mas por las noticias que tradicionalmente se conservan en los actuales talleres, sabemos de algunas de ellas, y de otras, como v. gr., de las imágenes que hizo en 1757 para el altar mayor de las Huérfanas, se conserva noticia segura y exacta de que son de su mano (2). Sábese

---

(1) Sin que podamos asegurarlo, creemos que el que proporcionó á Cean noticia de los artistas compostelanos fué Ferro Requejo, que estuvo harto conciso y se olvidó de muchos de sus paisanos, por más que pueda objetarse que no queriendo aquel autor dar cabida en su *Diccionario* á más que á los artistas que habían fallecido, limitaba esto mucho al que hubiera de dar á conocer los más famosos artistas compostelanos de últimos del siglo pasado, pues todos ellos alcanzaron los primeros años del presente.

(2) Consta así del pleito que le movió el canónigo D. Andrés Gondar, que no por aficionado á los artistas y sus obras, estuvo con Gambino más considerado y atento. Por él se ve que Gondar quería obligarle á que le trabajara las imágenes objeto del contrato, cuyo cumplimiento pedía el buen doctor con todo el derecho que le daba lo estipulado. Gambino se allanaba á que se tasase lo hecho y se encargase á otro escultor la conclusión de la obra, cosa á que no accedía en manera alguna el citado canónigo, que quería fuese toda ella de su mano, con lo cual, al tiempo mismo que le mortificaba, dábale una muestra bien clara y patente del aprecio que le merecía. Gondar era hombre de gusto y sabía á qué atenerse en materia de arte.

que trabajó para San Francisco, aunque se ignora qué, y para San Martín algo más que los hermosos ángeles de sobre la puerta que ya desaparecieron y que parece eran lo mejor que de él nos quedaba, pues se confundían con los de Ferreyro. Hoy sólo restan, para poder apreciarle como artista, las efigies, que tiene en la iglesia de las Huérfanas, pues de las demás, por no saberse en que tiempo las trabajó, puede temerse y decirse que en ellas haya puesto mano su yerno. De aquellas estatuas se dirá siempre que son naturales, armoniosas y un tanto mórbidas, por más que su dibujo deje algo que desear, sobre todo en el *Santiago peregrino*. Es mejor el *San José*, evidentemente de Gambino, efigie que se hace notar, sobre todo por sus paños francos y sueltos. La *Virgen del Carmen* que cubre con su manto á dos frailes, es bastante acertada, y merece la atención de los inteligentes, como lo merece desde luego por su importancia y la bien entendida manera con que está desarrollado el asunto, el grupo del *Descendimiento*, que se ve en la capilla de la Concepción, inclusa en la catedral, y el *Santiago á caballo*, de andas, tan conocido de los muchachos santiagueses.

Hallábase nuestro Gambino al frente del movimiento artístico de Santiago, cuando llegó á esta ciudad otro escultor no desprovisto de talento, pero á quien su genio oscuro y carácter despegado no permitió brillar como debía y era de justicia. Nos referimos á *Silveira*, que, después de haber marchado con Castro á Portugal y Andalucía, renunció gustoso á la gloria que podría caberle si hubiese acompañado á Italia á su amigo y condiscípulo. Quedóse, pues, en Sevilla, y de esta ciudad salió para Madrid y se ocupó en obras de escaso merecimiento, hasta que tornando á la soledad de su patria, sin admitir á su lado discípulos ni oficiales, produjo las escasas obras que le encargaban y

recibía solamente en cuanto le daban para atender á las necesidades de una vida humilde y solitaria, y también á las de su inagotable caridad. Aunque trabajó poco, se conocen todas las que salieron de su mano, y por ellas vemos que no por más enérgico y varonil que Gambino, resultan menos apacibles sus estatuas. Conocía y practicaba el arte mejor que este último, pero no siempre era tan acertado como él. Había visto más y sentía mejor la necesidad de dar generosas proporciones á las efigies que se le encomendaban. Tienen éstas, como dice Cean, naturalidad y expresión; distínguense, aunque no siempre, por la bondad de los paños francos y sueltos en ocasiones, pues en otras sigue opuesto camino y son prolijos, ceñidos y afectados, como se ve en el San Antonio Abad de andas y en el San Rosendo y San Pedro Mozonzo, de sobre las pilas, en San Martín, caso de que estas últimas sean suyas, y no de Romay, como creen algunos. Las imágenes de Santa María del Camino ya no presentan todas ellas este último defecto, pues se hacen notar al propio tiempo, por su aspecto agradable y por una cierta placidez y armonía que las haría dignas de aprecio, si su autor las hubiese descuidado menos y no tuviesen defectos de dibujo que apenas se comprenden en artista de sus dotes (1). No todas sus obras conoció y menciona Cean, á pesar de haber tenido de él más noticias que de ningún otro artista compostelano de su tiempo. Dícese que trabajó mucho para las iglesias de la montaña (Sobrado, Mellid, Monterroso y otras partes), y áun se señalan como de su mano otras esculturas, entre ellas, el *San Juan Bautista*, de la Compañía, que aunque

(1) No se puede creer que, como asegura Cean, todas las esculturas del altar mayor de Santa María del Camino sean de Silveira. Lo que más parece de este escultor es la Virgen, que está algo movida, áun cuando pueden señalarse en ella defectos que la hacen desmerecer bastante á los ojos de los inteligentes.

sentido y proporcionado, no nos parece todo lo natural que debiera esperarse de su autor. Sin embargo, es una bella estatua, aunque inferior, preciso es confesarlo, á la fama de que goza al presente, entre artistas y aficionados. La larga vida que alcanzó Silveira, fué dichosa causa de que dejara más obras que las que debían esperarse de su indolencia y flojedad; mas, así y todo, y á pesar del innegable talento que le distinguía y de la superioridad de conocimientos que tenía sobre Gambino, no alcanzó como éste á formar escuela, ni á dejar discípulos herederos de su gloria. No tuvo otra influencia entre los contemporáneos, que la que naturalmente podía ejercer con la vista y examen de las imágenes que se le debían; así puede decirse que la práctica y conocimiento del arte que de fuera trajo, fué estéril para su tiempo y para los artistas que á la sazón cultivaban la escultura en Santiago.

Eran éstos, ya que no muy numerosos, los suficientes al menos, para atender con facilidad á las necesidades de la demanda. Puente, discípulo de Gambino; Fernández (Antonio), que debió estudiar con Silveira; Prado, que se presenta un tanto independiente; Pernas (Antonio), que confundió gustoso su personalidad con la de su cuñado Ferreyro, y por último, este insigne escultor, todos ellos se presentan pidiendo con razón un recuerdo de los que se dediquen á á escribir la historia del arte en este antiguo reino. Examinando lo que de su mano nos queda, se advierte de pronto en sus obras cierto aire de familia, que hizo posible que se adjudicasen desde luego á Ferreyro todas aquellas que se presentaban con más ó menos dotes de acierto y dentro de las buenas máximas del arte. Excepción hecha de los trabajos de Prado y de algunos de Fernández, los de los demás escultores están marcados con el sello especial que Gambino, y sobre todo su yerno, imprimieron á las efigies

á que dieron vida: y es que, no solo aquel escultor con su dulzura y con la autoridad que gozaba entre sus discípulos y oficiales, sino Ferreyro que superaba á todos en dotes, ejercían sobre sus contemporáneos la supremacía á que su talento y la fama de que gozaban les daba derecho. Un poco que se recordaba de las lecciones de Gambino, y algo más que se tomaba de aquel á quien podían desde luego tener por maestro, hizo que la mayoría de las esculturas de Santiago se presentasen por aquel tiempo á los ojos de todos, con un notable parecido que dificulta y casi imposibilita su segura adjudicación á sus respectivos autores, si se ha de atender para ello, en absoluto, al estilo de cada uno. La fama que de pronto alcanzó Ferreyro, hizo que sus compañeros y contemporáneos tirasen á imitarle, y esto, y lo que creemos más dentro de la verdad, cierta común manera de sentir, propia de nuestra raza, una casi igualdad de afectos y natural manera de expresarlos, dió á la estatuaria compostelana de la segunda mitad del siglo XVIII, la especial uniformidad y general carácter que en ella se advierte, y que es, á la vez, signo de superioridad y prueba segura de que Santiago alcanzó á tener por aquel tiempo una verdadera escuela de escultura, como la tuvo de arquitectura. Desgraciadamente, así como se seguía en los aciertos al célebre autor de la Santa Escolástica, así se le seguía también en los defectos, hijos todos de la premura con que se les pedían los trabajos, el escaso precio que éstos alcanzaban, y áun — confesémoslo de una vez para que sirva de aviso á los qne hoy se ocupan de iguales cosas — por la poca aprensión y desenfado con que todos á una las acometían y llevaban á cabo.

Lo dispersas que andan las obras de estos escultores, y el hecho de que casi todos trabajaban para las iglesias, monasterios y conventos del interior, no permite juzgarles con

toda la seguridad que tales asuntos requieren, una vez que para ello sólo contamos con los datos que se desprenden del examen y comparación de las imágenes que conservamos en los templos de esta ciudad (1). Por de pronto, tenemos que de *Luis Puente*, uno de los mejores discípulos de Gambino, sólo nos queda en Santiago el *San Diego de Alcalá*, que existe en San Francisco, y de cuyo mérito se dice bastante con sólo indicar que ha sido hasta hace poco adjudicado á Ferreyro: el altar de San Serapio, en Conjo, (aunque de esto no estamos tan seguros, por ser la tradición guía harto insuficiente en tales cosas) y áun se dice que las imágenes de los colaterales de la Angustia de abajo (2). Mas, sean ó no de Puente todos los indicados trabajos, como está fuera de duda que es suyo el grupo del San Diego, basta éste para darle un puesto merecido entre los buenos escultores compostelanos de su siglo. El grupo en cuestión está sentido y es de agradable aspecto, y aunque los pobres dejan bastante que desear, el San Diego merece, en efecto, el aprecio en que se le tiene por lo proporcionado y expresivo, así como por los paños, que son buenos y naturales.

Estas dotes de proporción, expresión y naturalidad, no eran por cierto comunes á los escultores de este tiempo y localidad: mas, *Fernández* (Antonio), á quien su hijo Bar-

---

(1) De algún escultor compostelano, del cual no queda cosa en Santiago, por más que debió trabajar bastante, nos escriben que hizo la *Virgen del Portal*, de Ribadavia, la del *Rosario*, que sale en la procesión en la iglesia de Santo Domingo, y una *Santa Margarita*, en la iglesia de Beran, y que se tienen por obras de un tal Monroy, santiagués y suegro de D. Bartolomé Fernández..

(2) Estas últimas andan también atribuídas á Francisco Romay y á don Antonio Fernández, que hizo las del altar mayor; y si pudiera probarse que se debían al primero de estos escultores, tendríamos en él un artista más de quien estar orgullosos. La noticia, sin embargo, es como otras muchas de esta índole; no tienen por lo de ahora más importancia que la que cada uno quiera darle.

tolomé se le parece, tanto en el acierto como en los errores, puede asimismo mencionársele sin recelo, puesto que en el *Santiago peregrino* de Conjo, dejó la mejor de sus obras y una de las más importantes que cuenta esta ciudad. También se le atribuyó á Ferreyro (1), lo cual cede en su alabanza y encomio, y merece bien que así se crea, porque por su composición y sentimiento, por su cabeza llena de expresión, por su actitud, en una palabra, por sus especialísimas dotes, pudiera muy bien pensarse que se debía á tan gran maestro.

Es más, la duda será siempre justificada, cuando en Santa María del Camino tiene Fernández (al menos así es corriente), un *San Juan Bautista* y un *Santiago Peregrino*, de tal mano, sobre todo este último, que parece imposible que quien tanto erró para esta iglesia, acertase tanto para Conjo. Sin embargo, las noticias que corren por los talleres, se empeñan en concedérselo: para descargo de nuestra conciencia, basta con que indiquemos la desconfianza que abrigamos en este punto. ¿Será del hijo, que dió hartas muestras de seguir de cerca los pasos de Ferreyro? ¿Será de este último, como se le ocurre pensar á cuantos conocen las demás obras suyas? ¿Serán en cambio las de Santa María del Camino del Fernández, padre del pintor D. Plácido? Dícese que era, sobre todo, muy natural en sus estatuas; pero, á pesar de esto, no se presentan las que de él conocemos á la altura de la obra mencionada. Para desgracia suya, consta que es de su mano la escultura del altar mayor de las Ánimas, en la cual se advierten desfallecimientos é inseguridades tales, que nos dicen que este profesor (que lo fué de la escuela de dibujo de la Sociedad Económica), no siempre acertaba, por completo, en el des-

(1) Así lo hicimos nosotros en el artículo que acerca de este escultor hemos publicado en el tomo del *Museo Universal*, correspondiente al año de 1863.

empeño de los asuntos que se le encomendaban. Sin embargo, diremos, en honor suyo, que la empresa que había acometido era superior, puesto que se trataba de una obra de empeño que, por el sitio que debía ocupar y por sus proporciones é importancia, pedía más generoso esfuerzo y cuidado del que por lo general podían poner en él los escultores de su tiempo. Esto hizo, sin duda alguna, que el buen Fernández no estuviese muy feliz, que digamos, en el Cristo en la Cruz, que era lo más digno de atención. Desde luego puede decirse, que no es bueno ni proporcionado, cosa que perjudica al grupo, sin que le salven el San Juan y la Virgen al pie de la Cruz, que por sus paños bien entendidos y por su expresión, se nos presentan pidiendo alguna conmiseración para su autor, que bien necesitado de ella se muestra, si le hemos de perdonar, sin más réplica, el que las cabezas de estas dos figuras sean mayores de lo que convenía y demandaba un más correcto y acertado dibujo.

Si en lo de atribuírsele el Santiago peregrino de Conjo no están todos contestes, en cambio, ni un momento dudan en decir que es suyo el grupo de la *Angustia*, que se conserva en la notable capilla de este nombre (1), y que basta por sí sólo para dar á Fernández (Antonio) un puesto entre los más distinguidos escultores compostelanos del siglo XVIII; sean, por otra parte, los que quieran los errores y ligerezas

(1) Aunque hemos tratado de ver si por los libros de fábrica se venía en conocimiento de quiénes son, con toda seguridad las notables esculturas de la Angustia de Abajo, no nos ha sido posible hallar en el Archivo del hospital, que es donde debieran existir, más que algunas notas y recibos referentes á las obras de arquitectura. Hízose esta capilla de limosna, y por lo tanto, las cuentas no tuvieron más que una importancia relativa y efímera; así que habiendo desaparecido, forzoso es renunciar á saber por ellas, lo que ellas solas nos dirían de una manera auténtica y definitiva. Esperemos, sin embargo, á que los que después de nosotros se dediquen á estudiar la historia de las Bellas Artes en Galicia, puedan con más descanso y más fortuna que nosotros ilustrar convenientemente éste y otros no menos oscuros é interesantes puntos.

indisculpables que se noten en sus otras obras. Adviértese, por de pronto, en el grupo á que nos referimos, cualidades de naturalidad y expresión en las figuras, que no eran comunes: además, los paños son buenos, y noble y acertada la manera de comprender y presentar el asunto, que por muy tratado, no se prestaba que digamos á grandes novedades. Cierto que el Cristo no está tan muerto como era necesario, y que la cabeza, aunque bella y sentida, más parece la de un hombre pensativo que la de un cadáver; pero en cambio, el brazo cae con naturalidad, y la Virgen se nos presenta con éxitos tales, que es merecedora de cuantos elogios se la prodiguen. En una palabra, el grupo es hermoso, y está perfectamente dibujado, notándose en él, lo mismo que en la mayor parte de las imágenes que se ven en la citada capilla, una verdad y energía de que carecen por lo general las esculturas compostelanas, que más que por estos últimos caracteres, brillan por lo dulce y suave, como se nota desde luego, examinando las obras de Ferreyro y las de sus discípulos y secuaces.

Este escultor tuvo un hijo que le igualó en la bondad de las obras, si es que son suyas y no de su padre, las que se le atribuyen, que bastantes dudas se nos ocurren acerca de esto (1). Sobresale como la primera entre las que se le asignan, la escultura del altar mayor de Belvis, en el cual tiró á imitar y seguir á Ferreyro en esto de componer y desarrollar los asuntos que se le encomendaban, rodeando las

(1) No es posible resolver estas y otras dudas que se ofrecen cuando se trata de señalar con claridad, cuáles son las obras de cada escultor. No habiendo podido revisar los libros de fábrica que son los únicos que nos pueden dar noticia segura acerca de estas cosas, teniendo uno que valerse de las que corren como más acreditadas entre los viejos y siendo aquéllas la mayor parte de las veces harto contradictorias, no nos queda otro remedio que aceptar las que andan más repetidas y tienen por lo tanto en su favor la tradición, única que hoy se puede consultar con algún provecho.

figuras principales de nubes, ángeles y demás accesorios propios para llenar grandes vanos. Hízolo con acierto en esta ocasión, presentando á los ojos del espectador una composición que, examinada en su conjunto, se la halla agradable y armoniosa, y en sus detalles, no desmerece de la buena impresión que de pronto produce en el ánimo del que la contempla. Es verdad que el Jesús es inferior al Padre Eterno, por ser éste harto expresivo y proporcionado, y tener excelentes paños; pero no cabe duda que la inferioridad del Jesús proviene de que el artista no poseía gran cosa el desnudo, por más que todos los extremos sean buenos, y que uno de los ángeles mancebos que sostienen las nubes tenga una pierna y brazos bastante regulares. En cuanto á los ángeles niños, puede asegurarse desde luego, que si no carecen de expresión, están por desgracia afeados por unas cabezas que dejan bastante que desear.

No menos acertado que en Belvis se nos presenta este escultor en las obras que de él se conservan en San Fiz. El *San Lucas* y el *San José* son hermosos, aunque tienen las cabezas un tanto chicas; y la *Fe* y el *Moisés* harto apreciables, pues están movidos, bien puestos, y tienen francas y sueltas las vestiduras. No falta, sin embargo, quien asegure, que le debemos el *Jesús Nazareno* y la *Virgen de los Dolores* que se ven en San Francisco; pero nos resistimos á creer que sean suyas estas imágenes, pues una y otra debieran desaparecer del sitio en que se hallan: es una evidente profanación tenerlas allí excitando á la risa, que el decir esto de ambas esculturas, es el menor agravio que puede hacérselas. No sabemos por qué, pero al ver que se le adjudica también la estatua de Marte en la fuente denominada de Quiroga, que no por hecha en edad avanzada, tiene disculpa (1), nos

(1) La historia de esta estatua está unida á la de nuestras disensiones políticas. Hízose durante la segunda época constitucional, y aunque

permitiremos creer que este artista descendió tanto á los últimos años de su vida, que apenas puede concedérsele que tamañas obras hubiesen salido de su taller y no del de algún poco afortunado homónimo.

Compartía con estos escultores la difícil tarea de llenar de imágenes los múltiples altares compostelanos, otro escultor hijo de Santiago, como Fernández, y no tan despreciable que no hubiese dejado obras dignas de estimación y aprecio. Único en esto de haber tenido á su disposición los ocho altares colaterales de las Ánimas, vémosle, no sabemos si por propia voluntad, si por acceder á las exigencias de los que encargaban tan importante trabajo, acudir á las estampas para dar más pronto cumplimiento y llevar á más feliz término su empresa. Consiguiólo fácilmente, por ser asuntos los representados gratos á las multitudes que veían así, de bulto, y como quien dice en acción, las principales escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo. Las figuras principales son de dos tercios de tamaño, y si al desempeño más ó menos acertado se uniere el que los asuntos todos fuesen de su composición, *D. Manuel Prado* se hubiera conquistado uno de los primeros y más distinguidos puestos entre los escultores gallegos. Mas los asuntos tomados, en su mayoría de buenas estampas, (uno hay, copia de Daniel Volterra y otro de Julio Romano) pero estampas

---

representaba al dios Marte, liberales y serviles, convinieron en que era el general Quiroga, que tan importante papel había desempeñado en la sublevación militar que implantó por breve tiempo el sistema constitucional en España. Despues del 23, los realistas se vengaron decapitando al dios de las batallas, y así parece que permaneció hasta que triunfantes las ideas liberales se apresuraron sus partidarios á ponerle una nueva cabeza. Dícese que ésta es demasiado grande, y que así resulta raquítica la escultura en cuestión; pero nosotros replicamos que no se necesitaba tanto para que la fuente de Quiroga, como la de las Platerías y de Cervantes, mereciesen, por decoro de la ciudad, desaparecer para siempre y ser sustituídas por otras más en consonancia con el buen gusto y la cultura de una población que se dice monumental.

al fin, carecen del mérito de la originalidad, y son sin más bondades que las que resultan de su más cumplido ó más débil desempeño. El aspecto es por lo regular agradable, ya por lo que sorprende hallar todos los huecos cubiertos de escultura, desde la mesa del altar al cierre del arco, ya porque están desarrollados los asuntos con cierta grandiosidad y buen aspecto, que á ser trabajados con menos descuido, y á ser debidas las composiciones al propio artista, hubieran hecho de éste, un escultor digno de verdadero renombre. Sin embargo, cuando se estudian estas esculturas en detalle, se ve que su autor no siempre acertó, como se necesitaba, á vencer las dificultades de la perspectiva. Empezó por no haber comprendido bien el alto relieve, y pues no había dado siempre al pavimento el suficiente desarrollo para que plantasen como era debido las figuras del primer término, resulta que tal como se hallan colocadas algunas de ellas, se caen, por haberlas sacado más de lo que permitía su natural aplomo; cosa que no hubiera sucedido si Prado conociese el natural ó lo hubiese estudiado más. No es este el único defecto que en dichas figuras se advierte, sino que de golpe se ve que son flojas, y desde luego inferiores á las de segundo término que están, por lo general, mejor tratadas. Unas y otras, tienen las cabezas harto expresivas, y los extremos regulares. Por más que la obra es, para debida á un solo artista, de sobrada importancia, y tal, que parece que apenas debió dejarle tiempo para más trabajos, señálanse como suyos en Santiago, los suficientes para poder asegurar que Prado, como casi todos los escultores de su tiempo, tenía, á pesar de sus aciertos, verdaderos desfallecimientos. Como el primero y el más digno de censura, ponemos nosotros las esculturas del baldiqui de San Agustín, que dicen debérsele, pues á lo mal puestas de las figuras se une el que las cabezas son grandes y los paños lamenta-

bles. No son mejores los medio relieves del altar del Nazareno en San Miguel, una vez que las composiciones no están entendidas y las figuras se hallan casi todas desdibujadas, sin que sea suficiente á lavarle de tan gran pecado, el *Nazareno* de los pasos de Semana Santa que se halla en el altar, y es también suyo, pues aunque superior á los medio relieves, no lo es tanto que absuelva á su autor de la culpa que por todas estas obras le cabe.

Otras más se le atribuyen con justicia—algunas bastante apreciables y dignas de alabanza, como la *Santa Polonia* de la parroquial de San Benito—por haber alcanzado, como casi todos los escultores de su tiempo, una edad avanzada; mas señaladas ya las principales, y antes de pasar á ocuparnos de aquel que fué en Santiago el primer artista de su siglo, justo es que recordemos, pues lo merece, al *Sr. D. Melchor Prado*, hermano del anterior, hombre, que por sus diversos talentos, habremos de mencionar más adelante como arquitecto notable y como el primero de nuestros grabadores. De él tenemos en Conjo una *Dolorosa*, que es de lo bueno que se conserva en aquella iglesia, y ha merecido se dijese que había venido de Roma. No es cierto (1), y ella sola basta, por las excelentes cualidades de dibujo y sentimiento que reune, para dar á su autor un puesto distinguido en la historia de la escultura compostelana.

Merécelo también, aunque no tan alto, un hijo de Noya, que gozó de bastante fama en su pueblo natal, y vino á Santiago, no sabemos si llamado, si en demanda del trabajo que hubieron de proporcionarle los que corrían con la

(1) La imagen de los Dolores que había venido de Roma, estaba en un altar de la sacristía, y era para poner en el monumento de Semana Santa. Desapareció cuando la exclaustración, no por su mérito, que parece no era mucho, sino porque tenía un corazón de diamantes. Fué regalo de un comendador, que remitió con ella un San Miguel de marfil de ningún valor artístico.

fábrica de la iglesia del Carmen, pues en él dejó *Fabeiro*, (1) no solo la parte arquitectónica del altar mayor, sino la *Virgen* del altar y el bajo relieve de *San Gregorio*, obras, que si bien puede decirse de ellas que son inferiores al buen nombre que gozó su autor, no lo son tanto que merezcan más grave censura. Desgraciadamente para él, tampoco son dignas de mayor elogio, pues no hacen otra cosa que pasar, y esto es todo cuanto puede adelantarse, que no es mucho, si se considera que se hallan en sitio en que abundan las buenas imágenes, debidas en parte á la mano de aquel *Ferreiro*, que hijo de Noya, como él vino á Santiago en su niñez, y en esta ciudad, y al lado de Gambino, se crió dichosamente para ser el más grande y el más insigne de nuestros escultores.

Hijo de un modesto artista, como casi todos los que durante el siglo XVIII cultivaron el arte en la vieja Compostela, nacido en aquella hermosa villa, que se enorgullece de haber visto también nacer á Felipe de Castro, entró muy joven en el taller de Gambino, en donde tardó muy poco en dar las más señaladas pruebas de su talento y naturales disposiciones. Por su desgracia, Santiago no era Roma, ni Gambino un artista superior, ni los ricos de la ciudad iguales á aquellos otros que en Italia hicieran poco tiempo después, la fortuna de Canova. Todo era pobre y modesto á su alrededor, el maestro, el público, el arte, y hasta el aire que respiraba. ¿Cómo librarse de esta gran tiranía y sobresalir? ¿Cómo abrirse paso? ¿Cómo sentir en sí mismo todo el valor de la propia inspiración? La fuerza de un hombre aislado, dice Taine (2) refiriéndose á las pro-

(1) Los Fabeiros fueron varios, pero no todos iguales en el talento. El á quien nos referimos fué superior á sus hermanos y se conservan suyas en Noya algunas obras dignas de aprecio.

(2) Taine *Philosophie de l'art.*, pág. 92.

ducciones artísticas, es siempre pequeña, y Ferreyro lo conoció bien á su costa. Para colmo de desventura, para que el destino le atase por toda una vida al carro de la mediocridad, halló en el taller de su maestro la que había de ser para él á un tiempo fuente de dichas y origen de algunos infortunios. Allí, bajo aquel techo hospitalario, se criaba la hermosa Fermina, joven y apasionada, y que no tardó en sentir por el discípulo más amado de su padre aquella dulce pasión, que santificó bien pronto la Iglesia. De este modo, unido para siempre á Gambino, confundiendo voluntariamente con él su personalidad y su inspiración, trabajando á una las obras que á aquél encargaban, parece que el destino se complacía en arrebatarle ciegamente toda ocasión propicia de formarse y brillar, de tal modo, que cuando la muerte le privó de aquel que más que padre y maestro era amigo y compañero, ya Ferreyro, obligado á hacer frente á las imperiosas necesidades de la vida de familia, y en edad no muy á propósito para abandonar Santiago en busca de nuevos y más dilatados horizontes, tuvo que resignarse á su desventura y vivir para sus hijos, ya que no podía vivir para la gloria.

Empezó, pues, en aquel momento, una nueva vida para él. Hasta entonces sus obras las trabajaba en compañía de su maestro, sin que ni por el estilo, ni por otra señal alguna puedan distinguirse. Una misma era la inspiración, uno el modo de sentir y expresar su sentimiento, y una también su manera. Á esta identidad de ideas y procedimientos se unía el que, como queda dicho, producían juntos sin recelos ni deseos de distinguirse entre sí, confundiendo gozosos en una obra común, no sólo la propia inspiración, sino también la manera más ó menos acertada de realizarla. Llevaba la práctica á Gambino como por la mano, á Ferreyro el instinto del arte: uno y otro se ayudaban con

su consejo y se completaban en el trabajo; pero estas circunstancias que nos dejan ver en el uno el padre cariñoso y en el otro el hijo que, reconociéndose superior, no vacila sin embargo, en unirse á su maestro por otro lazo aún más estrecho que el de la sangre, por el eterno y perdurable de la gloria, nos privaron de sus obras más espontáneas, de aquellas que en el lleno de la juventud y ajeno á toda influencia extraña, debían darnos á conocer á este artista en su más completa originalidad. No lo quiso la suerte, adversa siempre á los hijos de esta infortunada región, y nosotros perdimos á uno de los más grandes escultores gallegos, y él á su vez, aquel nombre y gloria de que en vida gozó el insigne Canova, con quien tenía más de un punto de contacto por la índole de sus obras y talento. (1) Que entre el Ferreyro que nos dieron las circunstancias y el medio en que se desarrolló, y el que debíamos á la madre naturaleza, hay un mundo de diferencia. Viendo algunas de sus obras se comprende que su autor era un verdadero artista; sabiendo en qué medio vivió y en qué tristes circunstancias las produjo, como fué un hombre espontáneo que acertaba ó no, según la más ó menos legítima inspiración del momento, entonces los méritos crecen, su valor se du-

---

(1) La indole del talento de ambos escultores era igual: faltóle á Ferreyro lo que sobró á Canova, y de aquí que nuestro artista se consumiese en la oscuridad y esterilizase las grandes cualidades de que estaba dotado. En la obra de Melchior Missiri, *Della vita di Antonio Canova*, Prato, 1824, 4.º, bien claramente se advierte el conjunto de dichosas circunstancias que hicieron de tan insigne escultor una gloria de Italia. Todas ellas faltaron á nuestro Ferreyro, que no tuvo un Hamilton que le guiase, ni quien le inclinara á atenerse «á la piana é virginale imitazione del vero.» En una sola ocasión, no sabemos si por consejo ó por propio movimiento, se valió del natural, ya sea copiándolo ya recordándolo, y produjo entonces su mejor obra. La cabeza de Santa Escolástica, está, con toda evidencia, tomada del natural (según tradición de su mujer ó de su hija), y recuerda un tipo común entre las mujeres santiaguesas.

plica, la admiración nos gana y sólo cede al sentimiento de que tantos y tan grandes dotes se hayan casi malogrado.

De las obras que cerca de veinte años ¡los años más fecundos de la vida! trabajó en compañía de su maestro, nada se puede decir. Sábese únicamente, que las estatuas que ambos hicieron para el monasterio de Sobrado, fueron debidas á esta doble inspiración, merecían por completo el aplauso de sus contemporáneos y el *placet* de un artista de mayores condiciones que el que tuvo en Madrid el encargo de juzgarlas. Juntos también, y por dibujos de Ferro Requejo, hicieron los dos el modelo del medallón del Seminario, el cual, aprobado por el gran Felipe de Castro, cupo á nuestro artista la triste suerte de desempeñarlo solo: Gambino acababa de morir. De esta obra hemos ya dicho en otra ocasión, que se advierte en ella alguna confusión en el dibujo, poca animación en muchas figuras, y en especial en la del Apóstol, el cual carece de aquella vida que los artistas cristianos prestan al que llaman *el hijo del trueno;* pero en cambio hay suma riqueza en la composición y está ejecutada con mano valiente y hábil. Con justicia es tenida esta obra como una de las mejores de que puede envanecerse Santiago. El grupo que corona el edificio no puede ser más bello, ni más airoso, y admira cómo un artista que no había salido de Galicia, pudo llegar á tanto. El caballo del Apóstol es notable por su gallardía; no se nota en él el áspero movimiento de los caballos de la escuela florentina, es suelto y parece lanzarse sin violencia en su carrera celeste. El Apóstol se halla admirablemente sentado y vibra la vencedora espada contra la morisma, con un ademán lleno de grandeza. (1)

---

(1) Repetimos en este libro lo que á propósito de las obras de Ferreyro hemos escrito en el ya citado artículo publicado en 1863 en el

Tras de este grupo, que bastaba él solo para inmortalizar un artista en un país en que la escultura se hallaba en el estado que dejamos dicho, tuvo Ferreyro encargo de llenar los nuevos altares de las naves colaterales de San Martín, con trabajos propios. Hízolo así, en efecto, y gracias á la esplendidez de aquellos monjes y á las preferencias de Caamiña, (1) que no dejaría pasar ocasión oportuna de recomendarle á los que vestían su mismo hábito, pudo trabajar la escultura de los altares del Cristo, Santa Gertrudis y Santa Escolástica. Los elogios que de estas dos últimas obras pueden y deben hacerse no es fácil, en justicia, extenderlos á la primera.

El altar del Cristo es flojo, y desde luego pudiera dudarse, que las dos figuras que están al pié de la Cruz sean suyas. En el Cristo, que lo presenta después de espirar, se advierte el notable defecto de que ni la cabeza se cae, ni el cuerpo está bien muerto, ni se dan grandes pruebas de poseer los conocimientos anatómicos necesarios. Esta obra de desaliento no ha sido, por desgracia, la única: entre las imágenes que se le atribuyen en la capilla de San Pedro d'Afora, como son, el santo titular, *San Pablo* y *San Andrés*, sólo el primero puede pasar; pero en cambio, la *Santa Gertrudis* trae al momento á la memoria las buenas esculturas

---

Museo Universal. En nada ha variado desde entonces nuestro juicio acerca de sus obras: al reproducirlo aquí, no hacemos más que usar de lo nuestro.

(1) La amistad de estos dos artistas fué grande. Caamiña, que llegó á alcanzar la avanzada edad de noventa años, iba todos los domingos á casa de Ferreyro á jugar con él la malilla. Nada turbó la paz de sus relaciones, que duraron tanto como la existencia del lego benedictino. A propósito de estas obras, diremos que es tradición que Ferreyro las trabajó á jornal, ganando veinte reales diarios, que si entonces no era suma despreciable, dista bastante de lo que se pagaba en otras partes y de lo que hubiera podido prometerse nuestro escultor á haber abandonado Santiago y marchado á Italia en busca de lo que no podía darle su patria: esto es, gloria y riqueza.

de este autor. Á pesar de todo, viendo estos y otros trabajos de Ferreyro, es cuando se comprende que la práctica del arte es buena y necesaria, pero que de seguro no basta para producir grandes obras. De esta clase de artistas prácticos, y por lo tanto secundarios, no hubiera salido, á no ser hombre superior al arte de su tiempo, y áun á sí mismo. Por eso no podrá nunca decirse por qué serie de dichosas circunstancias se reveló á sí propio y produjo el altar de *Santa Escolástica*, la mejor de cuanto ha salido de sus manos. Para comprenderlo así, «es necesario verla, pronta á abandonar la tierra, sostenida por el ángel, los párpados caídos, la boca entreabierta, como si murmurara un cántico; aquellas manos muertas, aquella serena tranquilidad, aquel soplo de beatitud, aquel dulce sueño que tiene algo de la muerte y algo ya de la vida de los cielos,» para saber lo que es esta estatua. No es sola la imagen de la santa la que merece tales elogios, á pesar de sus paños que harto la deslucen, sino que llama desde luego la atención de los inteligentes el ángel mancebo que baja entre nubes, pues está bien escorzado y tiene tal suavidad y morbidez en las formas, que encanta.

El conjunto de la obra no puede ser más hermoso. Aunque no lo es tanto como éste el de la *Ascensión de Santa Gertrudis*, merece la atención del que estudie las obras de nuestro Ferreyro, por ser de gran riqueza de composición. Represéntase á la santa en el momento de ascender á la gloria, en donde la esperan, entre ligeras nubes y rodeada de ángeles, Jesucristo, la Virgen y San Juan Evangelista. Es notable la efigie de la Santa, por su actitud sumamente natural y por su pureza de dibujo, y la composición toda por la manera acertada y magistral como está desarrollada.

Acostumbraba á hacerlo así. Para él un altar era igual que un cuadro, en el cual los asuntos son tratados según lo

exije la acción que se quiere representar, ora sea sencilla ó complicada. Esta manera de comprender los asuntos con la grandiosidad y riqueza que le era peculiar, es cosa suya, y data de la época en que Ferreyro se halló solo y libre de toda influencia extraña (1). Data asimismo del tiempo en que, en el lleno de sus facultades, habiendo alcanzado alguna gloria y queriendo mostrarse digno de ella, puso todo su empeño y cuidado en que las obras que iban á llevar su nombre fuesen dignas de la posteridad, en quien de seguro fiaba el artista mejor que del tiempo en que vivía. Tenía razón, siempre el presente fué ingrato y amargo en Galicia para todos sus hijos, aun los más exclarecidos. No se había de librar él solo, de esta ley común, una vez que era de los primeros, y aquí parece haberse escrito con más indelebles caracteres que en parte alguna, aquella advertencia grabada á las puertas de Efeso: *El que se crea superior á sus conciudadanos que abandone la ciudad.* ¡Ah! ¡y él hubo de abandonarla! Viejo, triste, solo; sin ilusiones ni esperanza, que no es dado á la ancianidad el abrigarlas, huyó de la oscura Compostela y buscó su refugio en el campo, en donde le quedaba todavía un dulce amigo para recibirle bajo su techo y darle sepultura ignorada, en medio de la virgen naturaleza y entre aquellos pobres aldeanos de quienes el artista venía tan de cerca. Un puñado de tierra arrojada sobre su frente inmortal, tal vez por la mano de la más ignorante de las criaturas, fué todo lo que en su último día alcanzó de la patria; pero no, aún alcanzó más; y fué el olvido y la indiferiencia de los suyos: única manera efectiva que tenemos de honrar y enaltecer á los que son nuestra corona de gloria.

---

(1) Debe advertirse que ya Gambino había hecho lo mismo en el grupo del *Descendimiento*, que existe en la capilla de la Concepción, inclusa en la catedral; mas como no sabemos cuando se hizo esta obra, no puede asegurarse sea el pensamiento suyo y no de Ferreyro.

Con él desapareció el más grande artista compostelano del siglo XVIII, el único que supo expresar algo de la dulce tristeza del pueblo gallego. Si es verdad que el artista refleja, sin quererlo casi, el medio en que vive, ciertamente que sólo en nuestro país podía inspirarse aquél que parecía reasumir las cualidades de su raza y de su tiempo. Contento con ver desde las ventanas de su casa las cumbres del Pedroso bañadas por el sol naciente, contento con las pobres alegrías de que disfrutaba, sin más aspiraciones que sentir deslizarse los días de su vida libre de las más apremiantes necesidades, puede decirse que el arte fué para él igual que un oficio afortunado puesto que como á todos los artistas de su tiempo, no le producían sus obras más contentamientos que el de cobrarlas. Gloria, entusiasmo, respetos humanos, ¿en dónde estaban y como exigirlos? ¿que valían para tan pobres gentes amamantadas en todo género de servidumbres? ¿Y era posible que el arte floreciese pujante entre tales hombres y en semejante medio?

La escultura compostelana perdió en Ferreyro, no solo su más pura y más gloriosa expresión, sino también el último maestro. Hasta él podía decirse que una discreta práctica del arte hacía las veces de inspiración; después, ni siquiera se conservó lo que á falta de cuanto es más esencial, esto es el estudio, la contínua reflexión y una diaria y perenne contemplación del natural, podía en apariencia suplir tan grave falta. (1) Con la gran decadencia moral y material que fué el tristísimo fruto de las últimas resistencias

(1) En la creación de las obras artísticas, la imaginación debe apoyarse en conocimientos positivos: todo debe estar sometido al cálculo, á las reglas y á las medidas. El sentimiento y la razón consisten en un justo equilibrio: concurren á un mismo fin, y se prestan su mútuo apoyo: de esta armoniosa concordancia nacen las grandes obras de arte. Sutter, *Sthetique generale et appliqué* etc.

de ideas é intereses que no eran ya de nuestros días, decayó tanto y tan pronto la escultura en Santiago que veinte años después de muerto Ferreyro no había quien supiese trabajar una efigie, ni siquiera con los aciertos que habían sido comunes á los más ínfimos artistas que acababan de desaparecer. Ni un nombre se salva, ni una sola obra demanda con justicia la más indiferente mirada. Al movimiento de producción carasterístico del siglo XVIII, siguió la esterilidad y la muerte.

Hoy los Rodríguez, los San Martín, los Vidal y los Brocos, van á buscar fuera la instrucción que necesitan, y fuera también producen y dejan sus mejores obras. Si alguna vez tornan á la patria, es para convencerse que nada pueden esperar de ella, que nada deben pedirla y que para nada se les necesita. Y sin embargo, estos cuatro escultores, únicos con que cuenta hoy Galicia, nacieron en la triste ciudad, en que toda ingratitud tiene asiento, y en la cual, como en ninguna otra, se practica el desdén con la más perfecta y la más completa de las complacencias. Conténtanse con vivir como los viejos de sus recuerdos, y no se avergüenzan de su esterilidad, sin comprender que la supremacía y el poderío no se ejerce sin una firme voluntad y sin el predominio de todas las virtudes. Y en los pueblos consisten éstas, no tan sólo en la práctica de las buenas acciones, sino en un real y positivo amor y respeto á sus hombres ilustres, en una entusiasta y natural tendencia al cultivo de las obras de la inteligencia, y muy en especial de las de imaginación, las primeras entre todas, y las que de una manera más clara y visible dan á conocer los elementos de vida que encierra un pueblo cualquiera en un momento dado de su existencia, y confirman su derecho á marchar á la cabeza de los demás.

CAPÍTULO IV

Retablistas. — Su importancia y número durante la primera mitad del siglo XVIII. — Modificación esencial que sufrió después la construcción de retablos. — Decadencia de la talla.

Una serie de artistas secundarios que se apellidaban á sí mismos escultores y arquitectos, y que trabajaron obras dignas de estima por las especiales dotes que demandan á sus autores, se nos presentan ahora reclamando nuestra atención y pidiéndonos con entera justicia este recuerdo. Bien lo merecen: no por humildes deben ser olvidados, ni desdeñados por desconocidos. No eran todos grandes artistas, pero puede decirse con seguridad que necesitaban condiciones de tales, para sobresalir en los trabajos que se les encomendaban. Es más, los que florecieron durante la primera mitad del siglo XVIII, y llenaron de más ó menos notable talla los altares de Santiago, artistas eran (1) que para ocupar un puesto al lado de los grandes tallistas del

(1) No somos nosotros los primeros que hacen aprecio de estos, que pueden llamarse artistas menores. Razinsky les da cabida en su *Dict. des art. port.* y Cean los menciona á cada momento. Cierto que en otros tiempos no se desdeñaban los grandes escultores (Berruguete entre ellos), de ocuparse en obras semejantes, y que muchos de los tallistas compostelanos, se dedicaban asimismo á la escultura; mas es preciso confesar que ni nuestros escultores de la primera mitad del siglo XVIII lo eran tanto que pueda llamárseles así con entera seguridad de conciencia, ni los tallistas que á la vez se entregaban al cultivo de la escultura, hombres que merezcan más atención por eso.

Renacimiento, les faltó únicamente tiempos más propicios y obras más en consonancia con el buen gusto que debe presidir á todo trabajo artístico que haya de merecer los plácemes de una posteridad inteligente.

No fué para ellos pequeña fortuna, el que, ya que la fama y nombradía de que gozaron no hubiese pasado más allá de su tiempo, en cambio abundasen los encargos, hasta el punto que indican los múltiples retablos churrigucrescos que hoy puede ver el curioso, y que desde luego llaman la atención por su grandiosidad y riqueza. Obras hasta cierto punto anónimas, y que exigían muchas manos para darlas concluídas con la premura con que se pedían, preséntanse, sin embargo, pidiendo toda atención y delatando un movimiento artístico en Santiago como apenas se comprende al presente, viendo la pobreza á que hemos llegado en lo que á todas estas cosas se refiere. Desde luego, y por lo que toca á la primera mitad del siglo pasado, puede decirse, sin temor de equivocación, que estos desconocidos obreros eran los principales, ya que no los únicos, á quienes estaba encomendada la producción artística. Decaída, por no decir arruinada, la escultura, olvidada la pintura á pesar del innegable mérito de Bouzas, entregada la arquitectura á hombres que, como los grandes maestros del Renacimiento, querían dar novedad á sus fábricas, llenándola de escultura y talla, claro es que semejante género de trabajos habían de reclamar muchas manos, las cuales, por secundarias y por emplearse en obras en que desaparecía toda personalidad, no tenían sus autores que poner en ellas más cuidado que el que de por sí demandaban. No eran éstas por cierto, tan ínfimas ni de tan escasa importancia que no pidiesen á los que las ejecutaban especiales dotes de buen gusto, sentimiento y habilidad que no era dado á todos reunir fácilmente. Por eso no debe extrañarse que

escultores de segunto orden que se veían olvidados y pobres, y que hallaban en la fábrica de retablos manera segura y fácil, no solo de allegar recursos, sino también de adquirir cierta fama, se acogiesen, como quien dice, á su amparo, y pusiesen en ellas el especial cuidado y mano que indica lo bien trabajado de la mayor parte, y el gusto y sentimiento que se advierte cuando se las estudia en sus detalles, y se prescinde de juzgarlas en conjunto y por su aspecto general.

Los grandes retablos laterales de San Martín, así como el de la capilla del Socorro y altar mayor de dicho monasterio, el de San Payo, los de San Roque en la capilla de su nombre, el del Rosario en Santo Domingo, algunos de la catedral, todos los que hoy existen, todos los que desaparecieron, en esta ciudad, así como los que se hicieron para las infinitas iglesias rurales de Galicia, y son como los citados de gusto churrigueresco, tuvieron forzosamente que alimentar una prodigiosa producción artística, y tal como apenas puede hoy comprenderse en medio de la esterilidad que nos rodea. Así es que en Santiago se recuerda á veces el nombre de muchos de estos desconocidos á quienes apenas puede con seguridad adjudicárseles las obras que les debemos. Como puede suponerse, dado el género á que semejantes retablos pertenecen, las columnas salomónicas reinan en absoluto y las estípites comparten con ellas su dominio; abunda todo género de resaltos, hojarascas y colgantes, las cartelas, las guirnaldas, racimos y demás adornos propios del género. Empieza éste con el altar mayor de la catedral compostelana, obra del último tercio del siglo XVII, y que no sabemos si fué hecha por planos de un tal Anta (1) ó por los de otro cualquiera artista de su

(1) Fueron varios los que dieron trazas para su fábrica, pero parece que se adoptó la de Anta, caso que no se quiera decir que se debe al canónigo fabriquero Verdugo, que tanta parte tuvo en las refor-

tiempo; síguenle los altares colaterales de San Martín, de una talla tal, que han podido pasar por italianos y se presenta en toda su exuberancia y riqueza en el altar mayor de dicha iglesia y demás de su tiempo, hechos cuando ya el gusto por obras de más sencillez y otro orden de belleza, empezaban á presentarse de nuevo.

Que los artistas á quienes se encomendaban semejantes obras fuesen ellos mismos los que las compusiesen, ó que las trazas fuesen de manos de arquitectos famosos ó de pintores capaces de semejantes fantasías, y por ellas se arreglasen, no es menos cierto que esto les pedía dotes especiales de las que no era fácil prescindir, y que tanta mayor fuese su habilidad, tanta más justa sería su fama. Así lo comprendían ellos, y de ahí el buen nombre que adquirieron algunos, como Mariño, Leys, Nogueira, padre, Estevez, y otros cuyo recuerdo, si bien llegó hasta nosotros, fué de tal modo y manera, que no les conocemos por sus obras y sí por su nombradía. Y no se crea que estos artistas, por desconocidos y humildes, dejaban de creerse merecedores del aprecio de los venideros ni de afanarse por obtener su aplauso. En el retablo del altar mayor de San

---

mas llevadas á cabo por este tiempo en la catedral. La obra debió empezarse hacia 1650; sin embargo, la época de mayor actividad fué durante el episcopado de Girón, nombre verdaderamente fatal para las antigüedades gallegas. En Iria mandó retirar los curiosos sepulcros que llenaban el cementerio de la colegiata, bajo el espacioso pretesto de que estorbaban el paso de las procesiones, y en Santiago fué el activo promovedor de las obras que por nuestra desgracia se hicieron en la capilla mayor de la catedral. Causa honda pena pensar que la pesada mole, sin gusto ni belleza de ninguna clase, que hoy contempla el curioso, vino á desnaturalizar la airosa arcada románica que limitaba dicha capilla y á hacer que desapareciesen las rejas renacimiento y el retablo, que tenemos razones para presumir ojival y parecido al de la catedral de Orense. Si á esto se añade que fué en tal ocasión cuando se quitó y fundió el precioso frontal de plata hecho en tiempo de Gelmirez (cosa nunca bastantemente deplorada) para poner en su lugar el que existe, hay más que motivo suficiente para sentir que las dádivas de Felipe IV, hayan facilitado semejante profanación.

Martín, puede ver el curioso, abiertas al perfil, dos cabezas, coronadas de laurel y que sin duda alguna son fiel retrato de los principales autores de la obra. (1) ¡Santa y dulcísima

---

(1) Fuímos los primeros que, buscando la firma de los autores del retablo, descubrimos los retratos á que nos referimos. Permítasenos la inocente satisfacción de consignarlo, ya porque creemos importante semejante hallazgo, ya porque sospechando,—en vista de que San Martín tuvo siempre excelentes maestros de obras que vestían la cogulla,—que la traza sería de alguno de ellos, nos hemos hallado con que el retablo en cuestión se debía á dos artistas laicos. De quienes sean los retratos no es posible averiguarlo, por más que una presunción bien fundada haga sospechar que alguno de ellos es del famoso arquitecto Casas y Noboa, tan favorecido de los monjes de aquella casa y el otro de Romay. El plano de este altar, perfectamente dibujado, tuvo la suerte que otros muchos; vendióse á pedazos en el rastro de Santiago, sin que se salvase más que uno de ellos que adquirió nuestro inolvidable tio, el arquitecto titular de la Coruña, Sr. D. José María Noya. A su muerte, nunca bien llorada por quien le profesó un cariño más que filial, pasó á aumentar el caudal de estas cosas que poseemos, y pudimos así compararle con los que de manos de Casas existen en la Biblioteca de la Universidad de Santiago. Por desgracia, el trozo que se conserva no es el que debía contener su firma (Casas firmó todos sus planos); pero se ve bien que es suyo, se descubre en él desde luego, la mano segura y hábil de este gran arquitecto, que era al propio tiempo un excelente dibujante. Por de pronto, el altar del Socorro es de él. Poseemos la lámina que lo representa, y que, tirada en tinta azul, aparece inventada y dibujada por Casas, y grabada en Madrid por Palomino, año de 1740. Por lo que se refiere á los retratos, diremos que el de la derecha está sumamente estropeado por los monagos, que no sólo apagaban contra él las velas cubriéndole de cera, sino que para recoger ésta, se valieron de instrumentos cortantes, con los cuales lo rayaron y estropearon por completo.

En las cajas el presente libro, llega á nuestras manos un cuaderno foliado que perteneció al Archivo de San Martín Pinario, con la siguiente rotulata:

«Libro de la obra del Tabernáculo á que se dió principio en 19 de Junio de 1730, siendo abad nuestro dignísimo y muy Rdo. P. el Misionero Fr. Joseph González, Misionero General de la Religión de San Benito. Cuya obra se concluyó el 19 de Marzo de 1733, en que la iglesia celebra el día de San Joseph, y se colocó el Santísimo en dicho Tabernáculo, prosiguiendo las fiestas hasta el día veintiuno, que se coronaron con la fiesta de nuestro Patriarca y P. San Benito. Concurriendo por remate el Patriarca San Francisco, suavizando con su dulzura lo amargo que costó á nuestro dignísimo Padre tanta obra, quedándose sólo con la suavidad de las truchas (*) y San Francisco por corona de la obra».

(*) Alude al tributo de la cestilla de peces que pagaban á los monges, el día de San Benito, los frailes de San Francisco, por el fundo en que este convento se había edificado, que era del señorío de San Martín Pinario.

inocencia la de aquellos desconocidos artistas, cuyos nombres, apenas pasados cien años, ignoramos, y que, sin embargo, creían haber trabajado para la posteridad! ¡Qué armoniosas facciones las suyas, y qué bien sienta á tan nobles fisonomías el aire de completa ingenuidad con que parece que se han ceñido por propia mano coronas inmortales!

Bien hacían en ello, su tiempo era sobrado amargo, pero no tanto como las ingratas generaciones que les siguieron, confundiendo en un general olvido, lo mismo á los que lo merecían que á los que eran dignos de nuestra recordación

---

Como se advierte, la importancia de este cuaderno es para nosotros grande, pues da noticia de porción de artistas compostelanos de la décima octava centuria. Gracias á él, sabemos que el maestro de la obra, fué el escultor D. Miguel Romay.

Hé aquí la lista de los oficiales que en ella trabajaron y el jornal que recibieron.

D. Miguel Romay, maestro de la obra, catorce reales diarios.—Manuel de Leys, aparejador, siete y medio.—Pedro y Domingo Romay, siete. —Francisco de Casas, con el muchacho, seis y medio.—José García, seis.—Bernardo García, Jacobo Quinteiro, Ignacio Romero y Salvador Cebrero, cinco y medio.—Andrés Maneiro, cinco.—Andrés García Mariño, cuatro y medio.—Gerónimo de Pazo, cuatro.—Mauro Estevez, Polón, Manrique, Cayetano, cuatro menos cuartillo.—Domingo García Mariño, Juan Queixo, Benito Parcero, Salvador Velo, Gabriel Solla, Alberto de Hermida, Ventura Barreiro, Francisco Fontenla, Miguel Mosquera, Francisco Carneiro, José Caneda, Juan Bautista y Domingo Mariño Otero, tres reales y medio.—Antonio Montero, Pascual de Pazo, Pascual de Quiroga, Salvador Rodríguez, tres y cuartillo.—Pedro García, Cristobal Prieto, Pedro de Loys, Francisco Martínez, Benito Varela, Antonio Ferreiro, Jorge Calvo, Pedro Landeira y Benito Basante, tres.—Ignacio López, dos y medio.—Ignacio Riobóo, dos y cuartillo.—Marco Antonio, Juan Bustelo (viejo y pobre, dice el monge), José Peón y Antonio Lago, dos.—Mateo Pérez, catorce cuartos.—Manuel García, Antonio González, Angel Benito Rosales y Jacobo Simón, real y medio.—Francisco Piñeiro y Francisco Martínez un real.

Empezó á dorarse la custodia el 23 de Abril de 1739 siendo maestro Juan Antonio Bouzas, hijo, (no dice lo que se le pagaba) y oficiales, Domingo Vidal, Pedro de Canle, Felipe de Cabo, D. Ignacio Freire, José Sánchez y otros dos más, uno de Lugo y otro de Pontevedra, que cobraban todos á razón de cuatro reales y medio diarios.

También se dieron ocho reales á un oficial que se ocupó en dibujar las tablas para la tramoya.

y buen aprecio. Entre estos últimos, apenas si hoy, á fuerza de penosas investigaciones, puede saberse su nombre y conocerse algunas de sus obras. Cuando los que por dedicarse á trabajos de mayor importancia no alcanzaron mejor suerte, ¿qué debe esperarse que sucediera á los innúmeros é innominados obreros que cultivaron la talla en Santiago, durante la primera mitad del siglo XVIII? Y sin embargo, fueron muchos y fueron hábiles. Desde los que tuvieron á su cargo el labrado de las principales partes del Obradoiro (1) hasta los que trabajaron los atributos y demás partes esenciales de la casa de Sarela y los adornos barrocos de la Sala Capitular; desde los que tallaron las hojarascas, frutas, cartelas y demás exuberancias del enorme dosel del altar mayor de la catedral, hasta aquellos á quienes se debe el de San Martín, todos, todos ellos nos dejaron pruebas fehacientes de su pericia y habilidad para los trabajos á que se dedicaban, sin que á pesar de eso sea posible adjudicar á cada uno, aquellos que personalmente les pertenecen. Por las notas que á duras penas hemos logrado reunir acerca de estos desconocidos artistas, sólo puede decirse, que en los colaterales del crucero de la iglesia de San Martín trabajaron, entre otros, un *Mariño* y un *Iglesias*, á quienes, lo mismo que á los que les ayudaban, se deben los altares de la capilla de San Roque. El retablo de la de Nuestra Señora la Blanca, inclusa en la catedral, es de *Mal-*

---

(1) No está muy galante, que digamos, al juzgarles el Sr. Caveda, en su *Ensayo sobre la arq. esp.* La fachada del Obradoiro, tuvo para los trabajos de adorno, en que abunda, hábiles artistas: lo que hay es que el estilo no se prestaba á lo que las obras del Renacimiento, y por lo tanto son menos apreciables, aunque no por su ejecución, que es cumplida.

Tampoco es cierto que las actuales puertas sean las hechas en Córdoba por Esteban Villanueva en 1510, como asegura alguno, desconociendo que por su estilo pertenecen al gusto y tiempo que la fachada, siendo más que posible que fuesen hechas por dibujos de Casas.

vares, que vivía en la Esclavitud y para el caso puede considerársele como compostelano. De los demás nada hemos podido averiguar. Gracias que sepamos que, en 1707 un Barreiro, un Domínguez Estivada y un Domínguez (Francisco) eran hábiles tallistas, que Mariño que vivía hacia 1739, era maestro de fama, que á José Calvo se le llama escultor florista, que Nogueira, padre, se adelantaba en el buen nombre al que después gozó su hijo Alejandro, que á Francisco, Calvo, se le atribuyen dos altares de la Compañía, y en una palabra, que fueron muchos (1) y buenos los artistas compostelanos que en este tiempo florecieron, dejándonos los infinitos retablos churrigueresco que todavía existen y que sin duda alguna, se deben á planos de Casas, y Simón Rodríguez, siendo los restantes del insigne Bouzas y aun del no menos notable Sarela. Al menos la recomposición de la sillería del coro bajo de San Martín parece hecha por artista que seguía el gusto y manera de este afamado arquitecto.

Las modificaciones que sufrió hacia 1750 la escultura y arquitectura compostelana, trajo forzosamente las de la talla y trazado de los retablos. Los que habían empleado sus ta-

(1) Son numerosos como se colige fácilmente por la nota de la página 109, los retablistas que florecieron en la primera mitad del siglo pasado. Puede decirse, que alcanzaban á cien los que con más ó menos acierto se dedicaron á trabajar la curiosa y notable talla que pedían los altares de aquel tiempo. Hay más; cuando se conoce algo la historia de la talla en esta ciudad, se ve que estuvo, como quien dice, vinculado su cultivo en ciertas familias. Los Lens, los Estevez, los Calvos, los Mariños, los Nogueiras, no trabajan solos: sus hermanos, hijos, sobrinos y demás parientes se entregaban á iguales tareas. Verdaderas agrupaciones de artistas, vióselas en Santiago ejercer el arte en sus múltiples ramas, y enlazarse entre sí, como si formaran pueblo á parte y tratasen de no mezclar su sangre con la de los demás burgueses compostelanos. Con hija de Lens, casó Gambino; con hijas de éste Ferreyro y Pernas, con la de Ferreyro, Pecoul, con la de Romay, Fernández (D. Bartolomé); en una palabra, los artistas de aquellos tiempos, parece que buscaban para sus enlaces las hijas de sus compañeros, prefiriéndolas á las demás mujeres de su pueblo y vecindad.

lentos en las obras de que acabamos de hablar, veían con pena sustituir á los altares que se les debían otros nuevos, que no por arreglados á lo preceptuado por Vignola, les eran más gratos, ni siquiera aceptables. Burlábanse los nuevos retablistas, de los viejos (1) y apegados al anterior estilo y vencidos poco á poco estos últimos, fuese pasando, desde los altares que Lens, discípulo de su padre Mateo, construyó para Padrón (2) no del todo severos, puesto que echó sobre los fustes de las columnas guirnaldas y otros adornos barrocos, pero que preparaban el camino á los de Nogueira, hijo, hasta aquellos otros que se trabajaban guiándose por planos de Ferro, de Caamiña, de Prado y últimamente de Otero. Estudiando estas obras, se puede ir formando una verdadera y exacta idea de la marcha y progresos de la arquitectura en Santiago. Bellos, pero un tanto barrocos los de Ferro, más arreglados los de Caamiña (3), un tanto severos los de Prado y más sencillos, aunque no por eso menos agradables los de Otero, que él mismo trazaba y ejecutaba en su taller, se les puede ir adjudicando al tiempo y al autor á quién se deben, sin temor á equivocarse. De Lens y de su estilo son el retablo de la Enseñanza, hecho bajo la dirección, según se dice, de D. Bartolomé Fernández, y el de las Huérfanas; de Nogueira otros de esta misma iglesia, por trazado de Ferro.

---

(1) Así lo hizo, Alejandro Nogueira en el pleito que tuvo con Fondevila, atribuyendo á su apego por el anterior estilo, que él califica de ridículo, el que algunos de los peritos no sintiesen bien de su trabajo. Hízose éste con arreglo á planos de Ferro, que fué el arquitecto que durante la segunda mitad del siglo XVIII, surtió de trazados de altares á los retablistas de su tiempo. El que hizo para la obra objeto del litigio, corre unido al pleito.

(2) Son éstos los de Santa Teresa y San Juan en el convento del Carmen.

(3) Como Caamiña alcanzó larga vida, fué poco á poco depurando su gusto. Desde los pilares con que adornó el frontis y escalera principal del monasterio de San Martín, hasta el monumento de Semana Santa que ideó para su iglesia, media un abismo.

Los nuevos de San Martín fueron, sin duda alguna, ideados por Caamiña; por Prado el de la Virgen de los Dolores en San Miguel, y otros más que no podemos especificar, constando que es de Otero el de Santa Polonia en San Benito. Los demás de este tiempo y estilo greco-romano más ó menos puro que existen en abundancia, lo mismo que los ciborios ó baldiquies de las iglesias que se construyeron de nuevo, obras eran de artistas, que aunque secundarios, valen bien el recuerdo que les consagramos. De Agra se dice que es el del Carmen (1), de Estévez (José María) el del Hospital y tal vez el de San Benito y de Salomé.

Los retablos hechos durante la segunda mitad del siglo, son también muchos, y no es posible, como hemos visto, adjudicarlos en su mayoría á nadie con certeza. Lo que sí puede decirse es que los arreglados á la cartilla de Vignola, conquistaron tan de golpe la supremacía, que uno de los del anterior estilo hecho hacia 1760, para Santo Domingo, y otro que se ve en el Carmen de Padrón, y pertenecía al género y gusto que empezaba á desterrarse, se quedaron sin dorar, sin duda porque á pesar de su buena factura, no se les creyó ya dignos de gastar en ellos los panes de oro que debían aumentar su costo, que algunos considerarían excesivo, y sobre todo inútil y perjudicial.

No eran solo los retablos—por más que fuesen los principales—las únicas obras de talla que debemos á estos ignorados artistas. Los cuadros en que los adornos de los marcos corrían parejas en el mérito con los medios relieves que encerraban, era cosa á que se dedicaban con más gusto, pues pedían á sus autores verdaderas dotes para sobresalir en ellos. Buscábanse con interés por los particulares,

---

(1) Este se atribuye también á Fabeiro, y así lo creemos: los de Agra, deben ser los colaterales, bastante buenos y de agradable aspecto.

y son bastantes los que aún se conservan en las casas solariegas de Galicia (1), delatando la buena disposición y especiales condiciones de sus autores para semejantes obras. Compartían éstas su importancia con los muebles, cajonerías, puertas (2), lámparas, candelabros y otros más objetos de iglesia, que no porque hayan desaparecido casi en su totalidad, dejaron de dar alimento á la incansable laboriosidad de nuestros tallistas. De un Colmeiro que vivía en San Ciprian de Chapa, y era protegido por los Gil de Lemos, se sabe que se hizo famoso, no sólo por los altares y oratorios que había construído sino por sus mesas de escritorio á la inglesa (3), por sus camas, sillerías, mesas y demás muebles Luis XV, que se le encargaban. Por de pronto, nos consta que trabajó en la obra del Seminario; pudiéndose por lo tanto, presumir con razón, que son suyos los adornos de talla de las puertas interiores del citado edificio. En la sala Regia del hospital y en la Capitular de la catedral, se ven todavía preciosas mesas barrocas y cornucopias de muy buen gusto y excelente mano, en especial las primeras, sin que debamos pasar en silencio los sencillos adornos que enriquecen los entrepaños de la grandiosa biblioteca de la Universidad, y que no creemos engañarnos al decir que tal vez se deben al artista que trabajó los de la puerta de la iglesia de San Martín, pues son del mismo estilo y se nota

---

(1) Nosotros hemos visto bastantes y algunos de verdadero mérito.

(2) Son notables por su buena talla, las de la iglesia de San Martín, tanto que no sabemos si deberán en justicia, adjudicarse á Gambino.

(3) Hizo varias, sobre todo para los individuos de la familia que le protegía, y aun para los criados y comensales del arzobispo. Se dice que alcanzaron estas obras gran boga entre las personas de algún viso, que se apresuraban á encargarle éstos y otros muebles de importancia. Perdidos andarán por las casas solariegas del interior, en donde es muy común hallarlos, de este tiempo y estilo. Abundan en embutidos y se prodigan en ellos los adornos de bronce, encontrándose bastantes dignos de ponerse al lado de las mejores de Sevilla. Muebles vargueños conocemos que, á pesar de su fama, les son bien inferiores.

en ellos igual parsimonia y sobriedad en la composición.

El predominio que poco á poco fué adquiriendo el gusto clásico sobre el que hasta entonces había reinado en esta clase de obras, trajeron la talla á su completa decadencia y ruina. Más severo, pero también menos propicio á ciertas fantasías, vemos sustituir el greco-romano con su sencillez desesperadora, á las curvas, hojas retorcidas y conchas del anterior estilo, y que tanto se prestaba á la caprichosa inspiración de los tallistas. La cajonería de la sacristía de San Martín cuya traza dió Caamiña, es de buen aspecto, pertenece al gusto clásico, y vale por cierto más que la que el buen Lareo hizo después para la sacristía de la catedral; obra que habla bien poco en favor de este arquitecto, que no acertó siquiera á arreglarla á lo que pedía la ordenanza propia del estilo á que quiere pertenecer. En el uso y predominio del gusto neo-clásico, aunque no en las libertades con que lo puso en práctica, siguiéronle en este siglo un Riobóo que trabajó hartos muebles para Fernando VII; un Taboada, que vivía por aquellos tiempos en la Corte; un Vilarelle, que, discípulo de aquel afamado tallista, le debemos obras de excelente factura; un Froyz y un Estévez, que nos dejaron retablos dignos de los mejores tiempos, y otros muchos á quienes hemos visto trabajar y que están bien lejos de merecer siquiera el modesto recuerdo que pudiéramos consagrarles en este libro.

Por fortuna, en medio de la terrible decadencia á que ha venido la talla, gracias al cartón-piedra y demás artificios mecánicos que la suplantan y aniquilan, vino á Santiago un nuevo artista, el cual, discípulo de Forzano en Madrid, trajo á su pueblo natal, no sólo procedimientos más racionales que los usados al presente entre nosotros, sino un buen gusto y sana tendencia, que hace del Sr. Suárez un digno adepto del arte y un legítimo sucesor de los mejores tallistas com-

postelanos del siglo pasado. Un excelente dibujo, una vigorosa franqueza y una noble preferencia por el natural, he aquí las dotes que desde luego se advierten en sus obras. Ellas serán buscadas en su día y los que estimamos los nobles esfuerzos que viene haciendo por devolver á la talla en Galicia á su más pura y sencilla expresión, hacemos votos porque se le ofrezcan trabajos en que pueda manifestar sus dotes excepcionales y se enaltezca y honre como él merece y necesita este arte, tan muerto y tan descuidado en nuestra ciudad.

CAPÍTULO V

Arquitectos. — Domingo de Andrade. — Casas, y su influencia. — Manera de los Maestros de obras: Simón Rodríguez; Sarela. — Loys Monteagudo; nueva dirección de la arquitectura compostelana. — Ferro Caabeiro; Caamiña; Prado.

Téngase á la arquitectura «por la expresión de una necesidad satisfecha» (1) y no nos extrañará que, dado lo perentorio de esa necesidad, hasta en aquellos mismos lugares en donde las bellas artes no existen ó se hallan en estado rudimentario, sea ella la que más pronto conquista sus naturales derechos, la que más palpables muestras dá de las disposiciones estéticas de las gentes que á su ejercicio se dedican, y la que en ciertos períodos históricos viene á constituir, como quien dice, la única expresión artística permitida á los hombres. Cuando esto sucede, la arquitectura es como reina á quien sirven humildemente sus hermanas menores. Apresúrase la pintura, — tal sucedió al menos en los angustiosos días de la pre-edad media, — á animar los lienzos, cuya severa grandeza y desnudez, rompen apenas los vanos que iluminan el interior del templo, y vése bien pronto que la escultura, por todo atrevimiento, deja en los pór-

(1) Violet-le Duc: *Entretiens sur l'arquitecture*, dice: «Para el arquitecto, el arte es la expresión sensible, la apariencia para todos de una necesidad satisfecha.» La definición no es muy clara, pero pasa por una de las mejores: valga, pues, á pesar de su vaguedad.

ticos las hyeráticas estatuas, que frías y duras como la piedra misma, parecen sentir su insuficiencia y comprender su inferioridad. Así se explica que en Galicia, cuya gran época artística toca en los primeros límites de los tiempos medios, predomine la arquitectura, no sólo por la importancia de las obras y por su número, sino también por las notables cualidades que en ellas se advierten. Desde la imponente y majestuosa catedral de Santiago, hasta las pequeñas iglesias rurales del mismo estilo, —y que no por de reducidas dimensiones, son menos armoniosas, —todas se nos presentan con tales aciertos y bellezas, que ellas por sí solas indican con toda claridad las excelentes disposiciones de los hijos de Galicia para el cultivo de tan difícil arte (1). No la ejercieron nuestros antiguos maestros, durante los siglos XII y XIII, tan ajenos de sí mismos que no aspirasen á dejar un nombre y ser recordados; lo mismo aquellos á quienes mencionan los instrumentos de su tiempo, que los que grabaron su nombre en el duro granito (2). La muchedumbre de fábricas pertenecientes á dicho período, la importancia y bondad de las que aún quedan en pie, á voces dicen que sus autores eran hombres de mérito no común. ¡Que no necesitamos recurrir como Ratzinsky en Portugal (3), á buscar

(1) Escrito este libro, vemos que una persona harto entendida en estas cuestiones, M. Charles Blanc, sostiene en su obra, *Les beaux-arts á l'Exposition universelle* de 1878, que la escultura y la arquitectura parecen ser las artes propias del pueblo francés. A los que niegan el parentesco de las razas y la persistencia de sus cualidades distintivas, podría señalárseles el hecho elocuentísimo de que, respecto de Galicia, puede sostenerse lo mismo.

(2) Amen de los citados ya en el principio de este libro, como son: Moro, Mateo, Sancho Martíz, Maestre París y otros, recordaremos en esta ocasión á *Miguel Pérez*, á quien según la inscripción, se debe la bella iglesia de Cambre, cerca de la Coruña. En el siglo XVIII dejó también su nombre, grabado en la piedra, el autor de la fachada de la iglesia de Fefiñanes, y en dicho siglo y en el mismo Santiago, aprovechó Sarela la ocasión que se le presentó, para hacer otro tanto en la casa de las Platerías.

(3) No conocemos el arte portugués de aquel modo y manera que es

en la buena manera como aquí se labra la piedra, la prueba de que tuvimos una arquitectura indígena! Lábrase todavía, tan perfectamente entre nosotros, que pudiéramos sostener lo mismo, si no supiéramos que semejante circunstancia indica tan sólo la posesión de una cualidad secundaria, aunque importante, y no una natural, y como instintiva inclinación hacia el cultivo de la arquitectura. Tratándose del país gallego, no se necesita llegar á semejante extremo. Proclaman las disposiciones propias de nuestro pueblo para el ejercicio de tan noble arte, las múltiples y variadas iglesias románicas que aún nos quedan, y las no menos notables que de los siglos XVI, XVII y especialmente del XVIII, puede presentar á la consideración de los que le estudian bajo este punto de vista. En ellas están patentes y manifiestas las verdaderas dotes artísticas de sus autores, y lo están de un modo tan determinado y categórico, que puede decirse desde luego que esto es casualmente lo que

---

necesario para emitir en estas cosas juicio seguro; pero por lo que hemos visto, diremos que si el genio de nuestros hermanos de Portugal marcó con especial sello la mayoría de sus construcciones, no fué de tan vigorosa manera, que se pueda afirmar que tuvieron una arquitectura nacional, esto es, una arquitectura en que el genio de aquel pueblo se manifestase de una manera distinta, clara, segura y poderosa. La historia del arte portugués, para la cual se han reunido ya bastantes elementos, está por escribir todavía; corren además como válidas ciertas opiniones, que seguramente han de ser rechazadas el día en que aquélla se trate con algún criterio. Mientras tanto, sólo nos será permitido decir por cuenta propia, que el románico portugués, es por completo hijo del románico gallego. Bien sabemos que los escritores lusitanos huyen de buscar en Galicia los orígenes de su arte. Ratzinsky, que aunque extranjero, fué influído por la opinión general del país en que escribía, Herculano en nota al escritor alemán á propósito de *Mendo*, y hasta el mismo Theophilo Braga, prefieren recurrir á la hipótesis árabe, á reconocer que en los primeros tiempos de la monarquía portuguesa, el impulso artístico y hasta los mismos maestros los recibieron de Galicia. Mas, ¿cómo se quiere que confiesen, v. gr., que en la catedral de Coimbra, pusieron su mano nuestros artistas, cuando para ocultar, no sabemos por qué, que dicha ciudad fué poblada por gallegos, se quiere que valga tanto como francos, el *gallœci* de la crónica?

tiene de especial nuestra arquitectura, y sobre todo, la del siglo y localidad que estudiamos. Si no es por completo original, nada será capaz de borrar en ella el indeleble sello con que los arquitectos gallegos la marcaron, dándole carácter propio y vida especial y distinta. Entre todas las bellas artes, es la única en que hemos llegado á tanto.

Desgraciadamente las dificultades con que se tropieza para brillar en la arquitectura son grandes, y sus bellezas se escapan con facilidad á ojos no inteligentes. Es la más dependiente de todas las bellas artes, pues tiene que ceñirse á las condiciones del local, al destino de la obra y á las exigencias del que la encomienda. Precisada á buscar en sí misma los medios de cautivar la atención, al mismo tiempo que á llenar el objeto que se propone, ser en lo posible la expresión de las sociedades en medio de las cuales se produce, y servirlas en sus principales manifestaciones, la vemos adaptarse á las necesidades de cada generación, y variar, si puede decirse así, de carácter, según los lugares, los tiempos y los destinos. Tiempo nuevo, arquitectura nueva; por esto al calor del Renacimiento que se inició en Italia en el siglo XVI, se lanzaron resueltamente los nuevos maestros á la imitación del arte griego y romano, buscando en ella lo que ya no encontraban en el gótico. Mas esto no era bastante: pasara el románico con su imponente misterio y el ojival con todas sus gloriosas osadías y delicados pormenores. No duró mucho el Renacimiento, ni mucho más el estilo clásico puro; disgustaba la prodigalidad del primero, y la sobriedad del segundo pareció bien pronto, á los ojos de una sociedad agitada por todo género de aspiraciones, frío, de escasa grandeza. Verificábase en la arquitectura la precisa y natural evolución, propia de todos los períodos fáciles al desarrollo del arte, y pronto aparecieron los que, descontentos de la noble parquedad que reinaba en las nuevas fábricas, trata-

ron de echarse por distintos caminos, y dando rienda suelta á la imaginación, exornar sus fábricas con rasgos y combinaciones de líneas que las hiciesen más ricas y fastuosas y les dieran aquel fuerte claro-oscuro que con tanto anhelo se buscaba entonces lo mismo que se busca ahora. Lográronlo pronto, mas fué á costa de lo que las grandes construcciones habían ganado en manos de los más insignes arquitectos del siglo XVI, y cuyo influjo no fué tan rápido y completo como quiere suponerse en vista de las notables obras que nos quedan de aquel tiempo y dan en Italia un más antiguo abolengo á la restauración y vuelta al estilo que podemos llamar clásico, que en el resto de Europa, al cual parece como que no cuadraba por completo la pureza y sencillez del estilo restaurado. Es más: trabajaba en Roma el Bernini, cuando Borromini marchaba por nuevos caminos y creaba el gusto á que dió nombre; y apenas en España moría Juan de Herrera, y ya asomaban aquellas maneras que hicieron posible y fácil el borrominesco en un país que debía producir bien pronto un Rivera Barnuevo, un Tomé y un Churriguera.

No hicieron este mismo camino tan por completo los arquitectos compostelanos, que no pueda decirse que entre nosotros se pasó casi, sin otra interrupción, del Renacimiento al borrominesco más ó menos soportable. Dióle carta de naturaleza en Santiago, Martínez Cabrera, y á este maestro más fama de la que merecía, á lo que resulta de lo que de él se conoce. Sin embargo, su influencia no fué decisiva, sino en cuanto se acostumbraban todos á las novedades que introducía. Entre tanto, la escuela que aquí reinaba y sostenían un Martínez Aranda, un Barros y los maestros que en San Martín trabajaban á mediados del siglo XVII, el cláustro grande de este monasterio, mantenía en pie las más acertadas máximas, y producía, ya que no obras grandio-

sas, al menos no desprovistas de mérito. A su calor se crió *Domingo de Andrade*, y de ella no se apartó un momento, cuando en posesión del cargo de maestro de obras de la catedral (1), trabajó las que de su mano conocemos, pecando solamente en un moderado uso de los colgantes de hojas y frutas con que adornó sus fábricas (2). El buen nombre de que gozó no era inmerecido; su talento, atestiguado por lo que de él nos queda dentro y fuera de la catedral y ciudad, le dieron autoridad grande en su tiempo, hasta el punto de que puede decirse, sin temor de errar, que los arquitectos que durante el primer tercio del siglo XVIII, ejercieron este arte en Santiago y aun en Galicia, discípulos suyos fueron, y le siguieron en esto de dar generosas proporciones á los edificios que se le encargaban. Por la influencia que con el consejo y el ejemplo debió ejercer, lo mismo que por ser hombre que alcanzó los primeros años del siglo que es obje-

---

(1) Sería curiosa y de gran interés para la historia de nuestra arquitectura la lista de los maestros de obras que tuvo la catedral compostelana. El canónigo Sr. Zepedano, que registró su archivo, pudo dárnosla en su obra, siquiera no fuese completa; pero ó no lo creyó oportuno, ó no comprendió su importancia. Por los datos que hoy nos quedan, no es fácil redactarla, á menos de no acudir al citado archivo; diremos, sin embargo, que suponiendo que Juan de Avila lo era á principios del siglo XVI, y que en los primeros años del XVII ocupaba su plaza Jácome Fernández, puede ya asegurarse que Martínez Aranda fué antecesor de Andrade quien ejercia el magisterio en 1675 en compañía de Domingo de Barros, ambos á dos «maestros de satisfacción» como decían por aquel tiempo los inquisidores de Santiago, en carta al Consejo. Á Andrade siguió Casas, á éste, ambos Sarela (no sabemos si al mismo tiempo), á Sarela, Loys Monteagudo, que tuvo por sucesor á D. Miguel Ferro Caabeiro, siendo D. Miguel Prado el último arquitecto que ejerció dicho cargo.

(2) El que hizo la escalera principal interior de San Martín (1702), y la escalera y bóveda del archivo en dicho monasterio, no era, por cierto, hombre de escaso valer. De este modo y manera que se aproximaba algún tanto á la de Andrade, son las dos casas de la Vía Sacra que dan vista á la Quintana, y otras dos en la Rua Nova, frente al palacio de Santa Cruz. Deben ser de su mano las ventanas de la fachada del hospital, que vinieron desgraciadamente á sustituir las bellas y armoniosas de la antigua fábrica: cosa nunca bastante llorada y que robó á tan noble edificio uno de los más distintivos rasgos.

to del presente estudio, merece, por cierto, algo más que el recuerdo y mención que de él hemos hecho ya. Sus obras llevan el sello indeleble de su talento y se conocen bien pronto, por más que no conste circunstanciadamente ser suyas. Basta ver la torre del reloj de la catedral compostelana, que por conservarse la traza firmada de su mano, no permite la duda, para conocer su estilo y adjudicarle desde luego las construcciones que en la citada basílica presentan iguales aciertos y bellezas, y llevan, como vulgarmente se dice, el nombre de su autor escrito al pie (1). No se pueden señalar con la completa seguridad que en estas cosas es necesaria, mas no tememos engañarnos asegurando que le pertenecen por entero, no sólo la mencionada torre, sino las que flanquean la fachada del Obradoiro, á pesar de que en el plano de Casas aparecen en cierto modo como de este último. El estilo es de Andrade, y diverso del del cuerpo central. Como de este último tenemos la puerta del reloj, y también el muro de cabecera de la catedral, y aunque necesitábamos saber el año en que se añadió á la cúpula del crucero la airosa linterna que la corona, para decir con toda tranquilidad de conciencia que también dicha obra le pertenece, no por eso dejaremos de consignar que es su estilo y que en ella se

(1) El mismo dice en su libro *Excelencias de la arquitectura* que hizo bastantes obras en la catedral, y aunque no las especifica, sabemos que la torre del reloj es suya, pues hemos hallado la traza y llevaba su firma al pie. De ella nos hemos ocupado varias veces, como creemos que se merece, y por lo tanto, al leer en una obra moderna que de dicha torre se han hecho exagerados elogios, ignoramos si se referiría su autor á los que le hemos prodigado. Si por acaso lo fuese, diremos aquí que seguimos creyéndola digna del aprecio de las personas que algo entienden de estos asuntos, y que una cosa es conocer los estilos arquitectónicos, que para ello no se necesita mucho, y otra sentir sus bellezas. Por lo demás, y para descargo nuestro, añadiremos que su importancia no pasó desapercibida para sus mismos contemporáneos, puesto que, cuando menos, el jesuita Seguin, que era hombre de grandes conocimientos y no menor gusto, la alaba y encomia en el tomo I, pág. 44 de su *Galicia*.
Reino de Cristo. Edic. de la Habana.

advierte la graciosa ligereza y buen aire que este arquitecto solía dar á todas sus obras. De las demás que indisputablemente se le deben, nada podemos aventurar, ni los contemporáneos eran hombres que cuidaran de recordar tales cosas, ni al presente puede averiguarse con facilidad. Por de pronto, y si nos fuera dado arriesgarnos en el camino de las conjeturas, diríamos que la iglesia de las recoletas Agustinas de Villagarcía era suya y de sus primeras obras (1), y que tal vez, con hondo pesar, vió aceptar al cabildo los planes del fabriquero Verdugo, y se hicieron las obras del altar mayor, pesadas y sin gracia, con las cuales entró en Santiago el gusto churrigueresco que tanto se propagó por Galicia.

No fué esta la única construcción que, contra su consejo, vió llevar á cabo en la catedral en el tiempo en que ejercía en ella el magisterio; pero, ¿qué podían en tales casos estos hombres humildes? La capilla del Cristo es de Velasco, y no sabemos si suya como debiera, si de Casas, que empezaba á darse á conocer, si de artista italiano como indican algunos (2) la notable y espléndida capilla del Pilar. Por

---

(1) Este edificio fué construído á espensas del arzobispo Andrade, hombre espléndido y de buen ánimo, y que es natural mirase con el gran cariño y predilección que le merecía una fundación de su índole y circunstancias, puesto que se levantaba al lado mismo del palacio en que el prelado compostelano había nacido. El maestro de más fama por aquel tiempo en Galicia era nuestro Domingo de Andrade, y esto, y la circunstancia de correr con la obra Monteagudo, su íntimo amigo, así como las buenas cualidades de la iglesia, hacen creer fundadamente que son suyos los planos.

(2) En una obra sumamente curiosa para la historia literaria de Santiago en el pasado siglo, y en la cual se consignan algunas noticias referentes al asunto de que nos ocupamos, nos encontramos con que el peregrino que visita esta ciudad y sus principales monumentos, prorumpiendo en exclamaciones y elogios de los edificios que se presentan á su vista, no sólo nos da á conocer el juicio que éstos merecían á las personas inteligentes, sino el grado de aprecio en que se les tenía por propios y extraños, pues al fin no era tan escasa ni tan poco importante la peregrinación de aquellos tiempos, que no se presentase ocasión á los

sus proporciones y por más que se halle sobrecargada de adornos, presenta el agradable y armonioso aspecto que notamos en las obras de nuestro Andrade, pudiera atribuírsele desde luego; mas no por eso nos atrevemos á asegurar rotundamente que sea de su mano, como sospechamos: opinión en que por otra parte nos acompaña un docto canónigo, que conoce como pocos la catedral compostelana y su historia. Puede, sin embargo, sospecharse que dados los planos por Andrade, y muerto éste, la exornó Casas obedeciendo al gusto que le era propio, y aun creer que toda ella era de éste último; mas tales presunciones, no por fáciles y fundadas, pueden hacernos olvidar que dicha capilla se construyó para sacristía (1), y que, como obra de empeño, debió encargarse á aquél, que, sacerdote á la sazón, y en la mejor armonía con el cabildo, de quien acababa de recibir merced, era, en verdad, el único á quien, en justicia, debía encomendarse. Mas sea de Andrade ó de Casas, de mano gallega ó italiana, la capilla del Pilar es digna de estudio para todo el que trate de ilustrar estos asuntos, una vez que de ella parte y con ella comienza una nueva era para la arquitectura compostelana.

En germen se hallan en esta obra notable, los elementos del gusto especial que dominó en Santiago durante la pri-

---

compostelanos de entonces, de modificar sus opiniones, oyendo en tales casos á las personas competentes que á la sazón visitaban la ciudad sagrada. Al decir, pues, el peregrino de la citada capilla «Obras como ésta he visto en Italia,» parece como que se quiere dar á entender que si no vino de allí la traza, como quieren algunos, era al menos del gusto italiano, reinante á la sazón.

(1) Según Zepedano, se empezó esta obra hacia 1702, para sacristía. Consta, sin embargo, que aún duraba su construcción por los años de 1714. Costeada por Monroy, y habiendo éste estado en Roma á principios del siglo, hay posibilidad de que hubiese traído de Italia, para emplearles en esta capilla, artistas que concluirían por imprimirle el aspecto que hoy tiene. Puestos ya en el camino de las suposiciones, ¿no pudiera decirse que Bouzas, protegido del prelado, pudo tener asimismo su parte en ella? Un examen atento y minucioso de las actas capitulares, nos sacaría bien pronto de semejantes dudas.

mera mitad del siglo XVIII; y como si dijéramos, á su calor y abrigo nacieron y se criaron aquellas construcciones todas que, partiendo de la desdichada portada de Santa Clara, termina en las del último Sarela, verdadero genio que, aunque echado por mal camino, fué sin duda el arquitecto de mayores dotes que tuvo esta ciudad durante la famosa centuria que abre Andrade y cierran con harta gloria suya Ferro-Caabeiro y Prado.

Cuantos visitan la antigua capital de Galicia con ánimo de estudiar las curiosas y diversas obras arquitectónicas que encierra y pertenecen en su mayoría á la época que estamos estudiando, confiesan que se hallan en ellas un no se sabe qué de original que las hace apreciables bajo el punto de vista de la historia del arte, y de lo que podemos llamar tendencia natural de la arquitectura compostelana en el pasado siglo. Distínguense desde luégo por un cierto aire de gracia y novedad que les imprime carácter, y tal como no debiera esperarse quizás de tales tiempos y de tales gentes. Ya no es lo mezquino y pobre de la concepción; ya no es la parquedad cercana á la indigencia, propia de hombres de escasos recursos de imaginación, ni menos la falta de sentimiento artístico, sino que hasta en los mismos extravíos á que se entregaron, llevados de un gusto que les era propio, se advierten tales dotes que los disculpan y enaltecen. Cierto que las novedades que introdujeron algunos de estos maestros no son tan originales que deban en sana crítica atribuírseles por completo, pero tampoco tan servil copia que no se escriba de ellos con razón, que pusieron en sus obras bastante propio, dándoles vida entera y marcándolas con el imborrable sello de su superioridad. No inventaron un nuevo estilo, pero lo que llamaremos, por caracterizarlo de alguna manera, gusto de los maestros de obras, no deja por eso de presentarse á nuestros ojos con cierto aspecto

de originalidad que le hace digno de atención y estudio.

Asoma por de pronto en las obras de Casas y los que le siguen, y produce desde la fachada de Santa Clara, que es la primera y más genuína expresión del gusto á que nos referimos, hasta la especialísima casa del Cabildo, en las Platerías, que terminó *Sarela* en 1758 (1) y que puede decirse que es el canto del cisne de esta manera. ¡Tanto se extremó en ella su autor! Caracterízala desde luégo el que, siendo arreglada al gusto restaurado, no pertenece declaradamente á ninguno de los cinco órdenes. Todo es caprichoso: se emplean desusados motivos de decoración, se rompe el entablamento, se decapitan las columnas, se da mayores proporciones á las cornisas, se prescinde de toda razón y regla, y, sin embargo, tal es el genio de este hombre, que sus fábricas se distinguen al pronto por unas proporciones tan generosas, un aire, amplitud y armonía tal, que difícilmente podrá ponerse al lado de Sarela en Santiago ningún otro arquitecto, ni áun los de más talento de su tiempo. Vésele no sólo dar la traza de las iglesias, sino extenderse como si quisiera imprimir cierta unidad á sus obras, á proporcionar los diseños de las pilas del agua bendita, de los púlpitos (San Nicolás de la Coruña), de los nichos sepulcrales (capilla del Cristo en Conjo), de las puertas, en una palabra, de todos los accesorios del templo; llevando hasta tal punto el uso de las guardamalletas, que las dos columnas que sostienen el curioso arco del coro de San Nicolás en la Coruña, ostentan en el extremo superior del fuste estos especialísimos adornos, como si se quisiera borrar con

(1) Consta que es de Sarela, por la inscripción que se lee sobre la ventana central.

PRO COMODITATE ET ORNATU URBIS JUSSU ILMI. CAPITULI
SUMPTIBUS DEPOSITI EXTRUI CURAVIT SUUS ADMINISTRATOR ANNO DOMINI 1758.
ARCHITECTO. SARELA.

ellos la frialdad que les imprime la total carencia de capiteles. Hay más; estudiando sus obras se ve que, aunque de estilo barroco, no es el reinante en su tiempo. Los elementos de la decoración, en una palabra, su manera, tiene un más antiguo abolengo, y parece como que arranca del Renacimiento, y en especial del Renacimiento alemán (1). Por de pronto, las ventanas de la casa de las Platerías traen á la memoria algunas de Miguel Angel en Roma, y los gualdrapines, de que hizo tan gran empleo, abundan en edificios españoles del tiempo de Felipe II, lo mismo que en la célebre plaza de Salamanca. En lo que erró notablemente fué en el uso y abuso de los círculos ó besantes que á menudo pone sobre las columnas (patio de Conjo) y las pilastras (casa de las Platerías) entre éstas y los entablamentos, con lo cual dió á sus obras cierto aspecto extravagante que desagrada, pues huelgan en toda ocasión columnas y pilastras que nada sostienen, y adornos que lejos de contribuir á la general euritmia del edificio, la rompen y descomponen, haciendo que donde no debiera notarse más que la natural transición entre los diversos cuerpos arquitectónicos, se advierta, al contrario, una impropia y ruda separación que incomoda y fatiga. Así y todo, comparadas las obras de Sarela con las de Churriguera, se nota en las del primero cierta sobriedad relativa; si es que semejante palabra puede emplearse á propósito de unas fábricas en que lo complejo y lo sobrecargado son cualidades distintivas y como quien dice primordiales. Hállase asimismo que no es un mero secuaz del arquitecto salmantino, sino que la combinación

(1) El gusto de Sarela parece venir hasta él por desconocidos caminos. Muchos de sus caracteres distintivos se hallan ya en la obra de Dietterlin, *Ordenanza de las cinco columnas*, publicada en Stuttgard en el año 1593, y en varios trabajos de Uredman, Teodoro de Bry y Jacques Floris, todos de últimos del siglo XVI y principios del XVII.

por él adoptada es original y constituye una *manera*, y que, en general—la casa á que nos referimos y el patio del Conjo son una prueba—la ejecución de sus obras es buena y digna por más de un concepto de la fama y nombradía que en su tiempo alcanzó este notable maestro (1). Tal es, sin embargo, lo fugaz y transitorio de los triunfos humanos, que su influencia no pasó más allá de mediados del siglo. El mismo Sarela pudo ver en vida desvanecida su preponderancia y perdido su influjo, asistiendo, como quien dice, en vida, á los funerales de su reputación.

Circunstancias especiales prepararon tan gran derrota y la hicieron más sensible para él. La presencia de *Loys Monteagudo* le fué fatal, así que, á mejor acuerdo, y no á escasez de medios, se debió la suspensión de las obras del claustro de Conjo, del cual sólo dejó hecho un lienzo marcado con el indeleble sello del gusto que le era propio, pero de muy nobles y generosas proporciones. Había sonado la hora de su perdición, y no le era dado escapar á la inexorable ley del destino. En la historia del arte compostelano, el nombre de Loys borra de tal modo el de Sarela, que ni vuelve á oirse hablar de él, ni se sabe que le encargasen nuevos trabajos. La muerte, más piadosa que los hombres, le habrá sin duda librado de tan inmerecida afrenta.

El movimiento de regeneración artística que á la sazón se sentía en España llegaba también á nuestro país, y el cabildo compostelano, que no hacía cien años diera entrada al *rococó* en Santiago, diósela también, aunque con mejor acierto en esta ocasión, al gusto greco-romano restaurado, encargando al insigne arquitecto D. Ventura Rodríguez los planos para la notable fachada de la catedral, llamada de

(1) Fueron dos los de este apellido: Francisco Fernández Sarela y Clemente Fernández Sarela, padre é hijo. Vivían ambos en 1753, y eran aparejadores de la catedral.

la Azabachería. Con esta obra se da principio á una nueva era en la arquitectura santiaguesa; mas hay que confesar que su preponderancia no hubiera sido tan decisiva, sin un providencial incidente que vino á poner fin á los extravíos de nuestros arquitectos. Maestro de obras de la catedral era Sarela, y á él hubo de encomendarse la dirección de la que proyectaba el cabildo. Vió aquél los planos, y como hombre acostumbrado á mayores licencias, encontrólo frío y á su manera, falto de gracia y hermosura, puesto que se apresuró, aunque respetando, á su manera también, el trazado, á introducir en él las modificaciones que le parecieron convenientes, y más en consonancia estaban con su modo de ver y con la índole de su propio talento. Almas caritativas hubieron de enterar á D. Ventura Rodríguez de lo que pasaba, y fué entonces cuando este hombre esclarecido envió á toda prisa á Santiago á su predilecto discípulo el gallego Loys Monteagudo (1), que llegó á tiempo de salvar de la profanación á que estaba destinada esta obra monumental. Al primer golpe de vista conoce, el que examina

---

(1) Al hablar el Sr. Villaamil de este artista en su *Descrip. arq. de la cat. de Santiago*, indica que su segundo apellido es Montenegro, acotando con Cean, por lo que respecta al Monteagudo. Cean está en lo cierto. Loys Monteagudo le llaman los testigos en el pleito de la cofradía, casualmente por el tiempo en que este arquitecto vivía en Santiago. Tanto el primero como el segundo apellido, lo llevaban por aquel entonces arquitectos distinguidos, pudiendo decirse muy bien, que á gente de su sangre debía la afición al noble arte que profesaba. Y ya que de esto nos ocupamos, advertiremos que eran dos arquitectos de este nombre y apellido los que vivían á la sazón en esta ciudad, puesto que los testigos á quienes aludimos hace poco, dicen: «que sólo había dos arquitectos en Santiago, D. Domingo Antonio Monteagudo y su sobrino D. Antonio;» entendiendo tal vez por arquitectos los que tenían título de la Academia. Un maestro de obras, Sebastián Monteagudo, vivía á principios del siglo y dirigía en 1698 obras en Villagarcía (convento de Agustinos recoletos), en Pontevedra (colegio de Jesuitas) y en Betanzos (convento de Dominicos). Alonso Loys no era tampoco mal maestro; es suyo el palacio señorial de los Carantoña, hecho á últimos del siglo XVII.

esta fachada, hasta dónde llegó en su dirección Sarela, y desde qué punto la tomó Loys. Con el primer cuerpo desaparecen los adornos barrocos que, aunque con suma economía, había ido introduciendo el primero, y las líneas puras, sencillas, elegantes, se encuentran en seguida acusando la presencia de un hombre en posesión de las más sanas reglas del arte. Nada debe extrañarnos, por lo tanto, que el prestigio de Loys fuese grande entre nosotros, y no menos importante para la nueva dirección de la arquitectura en nuestra ciudad. Venía de afuera, venía precedido de la fama de su maestro,—cosa que siempre valió mucho en esta tierra,—y era digno de la predilección con que aquél le distinguió. Alumno emérito de la Academia, había visitado Italia, y traído de allá algo de la antigua nobleza y severidad de las grandes construcciones. Revivía en él el antiguo genio de nuestros insignes arquitectos, y era uno de los muy escasos artistas gallegos de su tiempo, que había dormido sueños gloriosos bajo el cielo de Roma. Á pesar de esto, no alcanzó á más fortuna ni honores en su país que á ser nombrado maestro de obras de la catedral. ¡Siempre lo mismo! No hay un solo edificio que pueda atribuírsele resueltamente, ni se sabe que le hubiesen encargado obra alguna de importancia, ni menos que se le hubiesen hecho proposiciones para retenerlo en Galicia. Concluída la fachada de la Azabachería, única en que dejó por acá prueba inequívoca de su valer,—pues no dirigió su construcción de tan servil manera que no modificase acertadamente los planos del maestro,—abandonó para siempre la tierra natal y la ciudad, que estaba acostumbrado á mirar como suya, buscando bajo el cielo de Andalucía alimento á su fecunda imaginación. Hallóla fácilmente, y en trabajos de su profesión se ocupaba, cuando una muerte prematura segó en flor tan noble existencia. Duerme su último sueño

en tierra extraña, no sin haber antes prestado á su país e verdadero servicio de imprimir un sano y acertado movimiento á la arquitectura, por tan tristes caminos dirigida en aquel entonces.

La buena obra de Loys Monteagudo coincidía con el incremento y acertada dirección que empezaban á tomar todos los ramos de las bellas artes; por eso fué útil y dió sus naturales frutos. Aborreciéronse sin compasión las obras que hasta entonces en tanta estima se habían tenido, y volvió á ser un hecho el predominio de aquellas construcciones que más arregladas al genio y gusto que trataban de aclimatar en España los regeneradores del arte, parece como que tenían ganado de antemano el aplauso y estima pública. El Seminario fué la primera obra de importancia que esta especie de reacción artística produjo en nuestra ciudad. Bien se ve al primer golpe que no es posible que sea de Loys, y sí del joven arquitecto santiagués, á quien se atribuye (1). Aunque un tanto barroco, tiene este edificio buen aire, aspecto majestuoso y notables proporciones (2). En la posesión de tan excelentes cualidades le sigue la Univer-

---

(1) En el Seminario trabajaron muchos, y aunque no consta, se tiene por cierto que los planos son de Ferro Caabeiro (D. Miguel): el aparejador fué *Agustín Trasmonte*

(2) Es el Seminario obra curiosa y no mal dispuesta, de buen aspecto y por más de un concepto, apreciable. Lo bien cortado de las columnas acusan la mano de un artista de talento, así como la excelente disposición de sus partes principales, pero le perjudica mucho el que el primer cuerpo sea tan mezquino y bajo que le robe la natural majestad que, edificio de tal índole y pretensiones, era forzoso que tuviese para impresionar debidamente al espectador. Sin este gravísimo defecto, — que basta por sí sólo para dudar que la traza se deba á Loys, — sería el Seminario el principal monumento moderno de Santiago. Esto dice bien claro cuán perjudicial cosa sea el no encargar obras de su importancia, á hombres de verdaderas dotes, dejando á la mediocridad y la impotencia, el encargo de avergonzar á su país y gastar néciamente los caudales, que más neciamente aún se ponen en manos inhábiles ó insuficientes.

sidad, que es más pura y se dice del mismo arquitecto (1), y el interior de San Francisco, en el cual puso la mano Simón Rodríguez, respetando los planos ajenos (2) algo mejor que Sarela los que se le encomendaron en la catedral. En todas estas obras se advierte tanto la influencia de Loys, y lo que la vista y estudio de la fachada de la Azabachería tuvo en el ánimo de los que seguían el nuevo estilo, que perteneciendo uno de los cuerpos, el más hermoso por cierto, al orden jónico, y presentándose con una esbeltez y gracia no comunes, se aficionaron tanto á él nuestros arquitectos, que es jónica la fachada de la Universidad y Santa María del Camino, el segundo cuerpo del Seminario y fachada de San Francisco, la capilla de la Comunión en la catedral, la fachada de las Ánimas y la de San Miguel,

---

(1) Es corriente que la Universidad se debe al gallego Machado, pero ni Machado es gallego, y sí natural de Salamanca, ni se le debe la traza del edificio, ni figuró más que como contratista, ni era hombre de mayores dotes, como lo prueba la especialísima fuente del patio, que es lo único que consta ser suyo. Ignoramos quién haya dado el plano general del edificio, pues no se conservan acerca de esto grandes datos en su Archivo ; pero sí nos consta que fué maestro de la obra Juan López, el mayor, que Machado se equivocó al dar las plantillas de los arcos del patio, y que para el ingreso al claustro, dió Ferro Caabeiro una traza, que es gran lástima no se hubiese aceptado. En las notas biográficas de Prado, que debemos á su hijo, dice que la portada es de aquel notable arquitecto. — Machado se enterró en Salomé, el 12 de Julio de 1809,

(2) Parece que éstos los dió un ingeniero, cuyo nombre no recordamos ahora; sin embargo, por las cuestiones que con motivo de la obra mediaron entre los monges de San Martín y los frailes de San Francisco, se sabe que corrió con ella, corrigió y dió mayores proporciones al templo, el buen Simón Rodríguez. Empezada la iglesia en 1742, duró largos años la construcción, pasando ésta sucesivamente por las manos de Caeiro y otros maestros, entre ellos, Fr. Ignacio Fontecova (de éste, que era franciscano, se conservan planos de la fachada) y Martín Gabriel, concluyéndola Caamiña y Prado, puesto que el segundo cuerpo de la fachada y las torres son de este arquitecto.

En la imprenta el presente trabajo, recibimos noticias suministradas por nuestro buen amigo Sr. D. Ramón Segade, por las cuales consta que el autor de los planos fué *Fr. Manuel de Castro*, pues así están firmados, y son, según parece, los seguidos, con escasa diferencia.

en la cual los capiteles de las pilastras se presentan adornadas con un colgante de rosas que vá de voluta á voluta. Jónica es también, con un escudo y dos remates estilo Luis XIV, la puerta de ingreso á la sala de descanso del cabildo, una de las más bellas y más perfectamente ejecutadas que conocemos en esta ciudad, y que si no es de Loys, sólo es posible atribuir á Ferro Caabeiro. Otro tanto había pasado con el dórico á principios del siglo XVIII. Casi todas las construcciones de aquel tiempo pertenecen á dicho orden, tal vez porque el primero que lo prefirió y empleó en sus construcciones era hombre de importancia ó lo usaba con verdadero acierto; sospechando nosotros, que así como el uso del jónico partió de la fachada de la Azabachería, deriva el dórico de la iglesia de San Payo (1), que en efecto, tiene excelentes cualidades y es el ejemplar más puro de este orden arquitectónico, usado en Santiago.

Es natural: cada tiempo tiene su moda, ó sufre los resultados de una influencia dada, y la arquitectura compostelana no pasó, por cierto sin más vacilaciones, de las obras de Andrade, á las de Sarela, ni menos fueron estos los únicos maestros que la historia debe recordar con preferencia. Son muchos y son dignos de que conservemos su memoria con el respeto y amor que nos merecen. Tal vez desde los tiempos del ilustre Gelmírez, no se dió aquí una época más

---

(1) No hemos podido averiguar de quien sea esta iglesia. Para ella, como para otras de Santiago, dieron planos diversos arquitectos. En una relación escrita á principios del siglo XVIII, que publicó la revista *Galicia*, t. IV, número 21, se da cuenta detallada de las funciones que con motivo de la dedicación de la iglesia tuvieron lugar en 1707; pero no se dice ni una palabra de quién haya sido el arquitecto que hizo la obra. Hemos visto planos de Lechuga, Fr. Gabriel Casas, Verdugo, etcétera, aunque, según declaraciones que se leen en el pleito de la cofradia (1737) dió los planos un monge de San Benito, «muy gordo, natural de Celanova.» Debe, sin embargo, advertirse que se parecen bastante la Capilla del Cristo en la Catedral, otra en Salomé y la iglesia de San Payo.

propicia para las obras de arquitectura. Todo se removió en la antigua ciudad: apenas hubo iglesia en que no se introdujesen reformas, se hiciese de nuevo su fábrica ó se modificase profundamente. ¡Así desaparecieron nuestros más característicos monumentos! Con tal motivo los arquitectos abundaban. Por grupos pueden irse presentando á la consideración del lector, pues cada tercio de siglo contó con especialísimos maestros y dió vida á obras dignas de un detenido estudio. Los nombres son numerosos, sin que sea posible decir que todos ellos son también de verdaderos artistas. ¿Sábese acaso quién era *Juan de Portor y Castro* que en 1714 reclamaba con los llamados arquitectos Pedro de Vidan, Fernando Salcedo, Francisco Herrera y Francisco Estévez, las prerogativas propias de su profesión? No, por cierto, y nosotros no dudaríamos en confundirle con los demás que pertenecen á esa multitud rutinaria y de escasas dotes que se apellidaban maestros de obras, sin más razones que el de haber corrido con algunas, si no hubiésemos visto su *Tratado de Arquitectura*, manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional (1) y que indica, desde luego que no era hombre tan ajeno al arte que profesaba, que no le ejerciese con entero y perfecto conocimiento. El primer maestro de su tiempo en España llaman á Casas; á Sarela—y podemos creerles, pues quedan obras que así lo atestiguan—se le tenía por gran arquitecto; por hombre de indisputable mérito á *Casteleiro*; *Crespo* gozaba de especial crédito; Caamiña de una fama que llegó hasta nosotros; *Caei-*

---

(1) El trabajo de Portor es extenso, y demuestra sus grandes conocimientos en el arte que profesaba. Titúlase «Cuaderno de arquitectura de Juan de Portor y Castro.» Al final dice: «Se acabó año de 1708, Julio, á los 27 de dicho mes.» Está escrito de su mano, y es obra digna de estudio. Por de pronto, es Portor el primer arquitecto gallego que sepamos haya escrito un libro didáctico acerca de su profesión.

ro y *Fr. Manuel de los Mártires* lo mismo; en una palabra, la arquitectura había alcanzado en Santiago tan gran desarrollo, que hasta un marino y aficionado á este arte, compuso y dedicó al noble protector de todo género de artistas, al en este libro tantas veces nombrado conde de Gimonde, un curioso libro en que aseguraba haber ideado un nuevo orden arquitectónico, que él llamaba español: libro que era por cierto, digno de más aprecio, que el que le prestaron los herederos del ilustre prócer (1).

Todo el que estudie la historia del arte en Santiago, confesará sin esfuerzo que con el siglo XVIII comienza en realidad una nueva era para la arquitectura compostelana. No satisfaciendo, por escasa, la ornamentación de Andrade, se quería más y agradaba y buscaba con empeño á los que como *Fernando Casas y Novoa*, sabían llenar con todo género de exuberancias las fachadas é interiores de las iglesias. El gusto de los mármoles que se introdujo en la mal hora emprendida obra del altar mayor de la catedral, fué seguido después, no sólo en la capilla del Pilar en la catedral, sino en la del Socorro, en San Martín, que consta ser de Casas.

Esta preferencia por los recortes y mosáicos y predilección por el efecto de los colores y dorados, contribuyeron grandemente á precipitar nuestros arquitectos por la pendiente fatal que les llevaba de un borrominesco más ó me-

---

(1) Llamábase este marino D. Luis de Lorenzana. Su trabajo, que á la verdad merecía ser más conocido, pára en poder de un curioso, y se titula: *Tentiva de D. Luis de Lorenzana sobre un orden español de arquitectura*. Aunque en el prólogo dice que emprendió su trabajo «en los pocos ratos tranquilos que dispensa el oficio de mar,» no por eso dejó de dar trazas y dirigir obras arquitectónicas; de una al menos sabemos, y de ella se han hecho grandes elogios. Nos referimos al altar mayor de Sobrado (1767 á 1771), que no habiéndolo visto no podemos decir si usó ya en él su pretendido orden español, ni menos si es merecedor de las alabanzas que le tributa un curioso.

nos tolerable, á los extravíos del más exagerado *rococó*. Sin embargo, debe notarse como cosa especial, que aunque en los adornos arbitrarios con que Casas, Sarela y demás que les seguían, trataban de adornar sus obras, se encuentran casi todos los elementos del churriguerismo, no tuvo éste éxito alguno entre nosotros, á no ser en los retablos, en los cuales predomina por completo; cosa que debiera extrañarnos, puesto que el mismo Casas, que cuando menos dió la traza del altar mayor del Socorro, no lo usaba en sus construcciones y sí un acentuado borrominesco que las hace muy apreciables (1).

No se puede decir que se deba á este arquitecto la adopción y propaganda de un estilo que, como ya hemos dicho, creen algunos introducido por artistas italianos, una vez que se les atribuye, no sólo la capilla del Pilar en la catedral, sino también la iglesia de la Compañía de Jesús, en la Coruña; mas tan fácil es que la primera se deba á Andrade ó Casas, como á *Domingo Maceyras* la segunda, cuyo planos hay razón para sospechar que dió este último maestro hacia 1695. Construíanse á principios del siglo la iglesia del Pilar, de orden compuesto; la de San Payo, de un dórico puro, lo mismo que la de Belvis, que ya no es tan apreciable; el pórtico del monasterio de San Martín, dórico en su primer cuerpo y corintio en el segundo (2) aunque

---

(1) «¿Cuál sería el aspecto de la torrecilla del monasterio de benedictinos de Monserrat, en la calle Ancha de San Bernardo de Madrid, y de la ostentosa fachada de la catedral de Santiago, si á sus pintorescos perfiles y natural soltura se allegase una talla más desentrañada y ligera? Hubiéranla desempeñado alguno de los buenos escultores del Renacimiento, y al vituperar las columnas caprichosas y los trepados y tortuosidades de estas fábricas, todavía las contemplaríamos con satisfacción y aún nos arrancaría aplausos.» Caveda, *Hist. de la Arq. en España*, p. 497.

(2) Es corriente entre los que se ocupan algo de estas cosas, que la escalera y pilares aislados de la fachada del monasterio de San Martín,

adornado con colgantes á la manera que los usaba Andrade, y todas estas obras estaban, como se ve, arregladas á los más sanos principios del arte. Mas he aquí que al mismo tiempo y como si hubiera dos corrientes distintas en la arquitectura santiaguesa de aquel tiempo, tras la prolijidad de la capilla del Pilar, en la catedral, y la de la fachada del Obradoiro, vienen los delirios de Simón Rodríguez y los más soportables, aunque del mismo género, de Sarela. Acompañados en sus predilecciones y novedades por el entusiasmo de sus contemporáneos, teniendo de su parte el gusto del público, nada debe extrañarnos que su dominio fuese absoluto y se reflejase, sobre todo, en los edificios particulares. En este punto fué tan avasalladora su influencia, que apenas hay casa construída en el segundo tercio del siglo pasado, que no pertenezca á este género y gusto; desde las más espléndidas hasta las más mezquinas, las del centro de la ciudad como las de los arrabales. Distínguense entre ellas la llamada del Deán, que es de hermosas proporciones; la de Bendaña, que aunque posterior, conserva el sello de este gusto especial; la del cabildo, en la esquina de la Rua Noa, frente al Correo viejo, cuyos planos dió Casas; la de Fondevila, en la plazuela de las Ánimas, y la llamada de Bazán, tras de la Iglesia de San Benito, que hay razones para sospechar que sea de Sarela, lo mismo que la que sigue inmediatamente á la del Deán, en la Rua del Villar. De estos mismos maestros ó de sus adeptos son la sacristía de la Compañía, la portada del No-

---

son de Caamiña. Consta, sin embargo, que Fr. Manuel de los Mártires, dominico, dió planos para dicha escalera y puerta. Esta es harto mezquina con relación al plano de descanso; pero pasa, y es casi apreciable, si se la considera con relación al todo de la fachada. No falta quien asegure que la escalera que se atribuye á Caamiña es la que da ingreso á la iglesia.

viciado (hoy Instituto), y las torres de Salomé y San Fiz. La fachada del Obradoiro, la casa de la Inquisición, la capilla del Socorro en San Martín, son de Fernando Casas: de Sarela el edificio decorativo de la plazuela de las Platerías, la capilla del Santo Cristo en Conjo, una de las más airosas que trabajó este arquitecto, y el lienzo nuevo del claustro de dicho convento, obras todas notables que indican, al propio tiempo que un inmoderado afán de distinguirse, innegable talento y grandes disposiciones para conseguirlo; pues si es cierto que en arquitectura lo esencial es poseer el instinto de las buenas proporciones y sentir la majestad y grandeza de las líneas generales, ningún maestro de aquel tiempo podía disputar en este punto la supremacía á Sarela. ¡Que no va escasa diferencia entre lo que nos dió de este arquitecto, y, v. gr., la fachada de Santa Clara, de su amigo *Simón Rodríguez* (1), en la cual la desproporción de los cuerpos entre sí se nota tan de repente, — por ser los superiores de mayor dimensión que los inferiores, — que es imposible contemplarla sin disgusto!

Todas estas obras no pasan de mediados del siglo, época en que Loys Montenegro vino á Santiago y arrojó la arquitectura compostelana por mejor camino, aunque no tan de

---

(1) Esta obra lastima bastante la reputación del buen Simón Rodríguez. Puede tenerse, sin embargo, por un maestro de facultades superiores á las que deben concedérsele, en vista de la fachada de Santa Clara. Su amistad con Casas, á cuyo matrimonio asistió como testigo. era grande, y las consideraciones que merecía á los frailes de San Francisco, que le encomendaron la construcción de su iglesia, parecen indicarlo así. No falta quien le tenga por lego de aquel convento, y algo pudiera sospecharse, leyendo las cartas que á propósito de la obra que éstos pusieron en sus manos mediaron entre las comunidades de San Francisco y San Martín. Por nuestra parte, sólo diremos que en la partida de casamiento de Casas se le llama *Don Simón*, cosa que no se compagina con lo de lego, á no ser que vistiese el hábito después, que todo es posible, pues el matrimonio á que asistió como testigo se celebró en 1718, y la iglesia se empezó á construir, como hemos dicho ya, en 1742.

golpe ni de tan completa manera, que no se pueda advertir, que la por otros conceptos notable capilla de la Angustia de Abajo (1), los claustros segundos del hospital y pozos centrales (2), así como ciertos arreglos de su bella sacristía, obras todas ellas más ó menos marcadas con rasgos del anterior estilo, se trabajaban en los mismos momentos en que se estaba construyendo la capilla de la Comunión, rotunda y de buenas proporciones, que no dudaríamos en atribuir á Loys, si no estuviera tan mal trabajada: cosa que debe sentirse, puesto que por aquel tiempo se había llegado en Santiago á un grado de perfección tal en el labrado y corte de piedras, que las obras de entonces, son, bajo este aspecto, verdaderamente irreprochables.

Era forzoso que así sucediese; al abrigo de las múltiples construcciones que á la sazón se llevaban á cabo, se criaban oficiales expertos, notables en la práctica del arte, los cuales, á ejemplo de sus maestros, dejaban á un lado el pico y el cincel para coger el compás y tiralíneas, empleán-

---

(1) Fueron varios los que dieron planos para ella. En el archivo del Hospital sólo se conservan los hechos por Ferro-Caabeiro (Lucas) que no se siguieron, pero consta que se acudió también á Fr. Manuel de los Mártires, y que se pagó á un fraile carmelita de Madrid media onza de oro, por la planta, año de 1754. La tradición está, sin embargo, firme en atribuirla al franciscano Caeiro. Corrieron con la obra Valado y Ferro-Caabeiro (Lucas). Presúmese que á Valado se debe la capilla de la Trinidad, hecha en 1769, aunque no se puede asegurar, por la costumbre que tenían los maestros, de decir que eran suyas tales y cuales obras, desde el momento en que corrían con ellas. Por su aspecto, la capilla en cuestión, aunque no es de grandes pretensiones, nos parece de Ferro-Caabeiro (D. Miguel).

(2) Por más que de las noticias del archivo, consta que se concluyeron en 1798, sabemos que ya antes de 1769 se trabajaba en ellos. En el célebre pleito de la cofradía se dice rotundamente que un Varela Valado, había corrido «con la obra de la escalera y claustros del Hospital.» Aunque arreglados á un orden arquitectónico, el dórico, el de la derecha más puro que el de la izquierda, no por eso lo son ambos tanto, que no lleven impreso el sello del gusto de Sarela. No quisiéramos engañarnos, pero nos parece que se deben al dominico Fr. Manuel de los Mártires, que dió planos para ellos y quería fuesen iguales.

dose en lo más difícil del de la arquitectura, después de haber ocupado más humildes rangos. No todos, sin embargo, seguían tan largo como seguro camino. Los más animosos, ó los más afortunados, buscaban cielos más propicios y más extensos horizontes. Loys Monteagudo, López Freire, el menor, Prado, y Gianzo, asistieron á las clases de la Academia, y de allí trajeron á su patria algo del buen gusto que reinaba fuera. Contribuyeron, mejorándolo, al gran movimiento artístico que reinaba en Santiago y resto de Galicia: fueron obreros incansables que llevaron á cabo una verdadera obra patriótica.

El especialísimo sistema seguido en nuestra ciudad, con mejor éxito del que debiera esperarse, de pedir planos de los edificios que se proyectaban á diversos sujetos, y componer con todos ellos uno nuevo, tomando de éste, una parte, del otro, un detalle; de un trazado, la planta; del de más allá, la fachada; mutilando, ampliando y modificando á voluntad los proyectos presentados, antes y después de empezada la obra, hace que sea imposible adjudicar á un sólo arquitecto tres de los más principales monumentos arquitectóricos de Santiago, pertenecientes á la segunda mitad del siglo XVIII; esto es, el Seminario, la iglesia de San Francisco y la Universidad. La unidad y la armonía que reina en estas tres construcciones, parece como que se niega á confirmar nuestro aserto, mas los datos que nos quedan, se niegan á sí mismo, á autorizar, por más razonable que sea, la opinión de que semejantes obras saliesen tales como hoy las vemos, de manos de un autor único. Mas sean de uno ó de muchos, haya puesto ó no Ferro Caabeiro su mano en ellas, lo cierto es que tradicionalmente se le atribuyen, como ya queda dicho, la Universidad y el Seminario, lo cual, si no quiere decir que se le deben por completo, indica bien claramente que este era el único arqui-

tecto de su tiempo, á quien se cree capaz de haberles ideado.

Esto mismo debía creerse en su tiempo, cuando á él se pidieron los planos de las dos más principales obras intentadas á últimos del siglo en nuestra ciudad; el nuevo altar de la Soledad (1) y el coro que se trataba de construir en las capillas del ábside. Ni una ni otra obra se llevaron á cabo, pero se conserva la traza que dió Ferro para el nuevo coro (2), traza que, según se dice, pues no hemos alcanzado á verla, es digna de la fama de que gozó este arquitecto; el primero, sin duda alguna, de cuantos en la segunda mitad del siglo XVIII vivieron y trabajaron en Santiago. Por de pronto puede asegurarse que era hombre que profesaba la arquitectura con fe y deseos vivísimos de acierto. Desde sus primeros trabajos, que aunque arreglados al estilo restaurado, eran harto barrocos y no muy airosos, hasta los últimos que de él conocemos, y pertenecen á un greco-ro-

(1) Esta obra no llegó á emprenderse, como hemos dicho ya. El altar que existe hoy, y es de plata, no tiene en realidad más valor que el intrínseco, y fué costeado por el Deán D. Manuel Francisco Rodríguez de Castro, natural de Santiago y hombre ilustre y distinguido, en cuya familia se contaron grandes sujetos, notable por su erudición y talento no común. El siglo XVIII fué fecundísimo en Santiago. No se comprende cómo ha venido esta ciudad á la esterilidad presente.

El de la Soledad es altar perpetuo de Anima, concedido por Benedicto XIV, á ruegos del citado Deán.

(2) El empeño que hoy muestran algunos de que desaparezca el coro del lugar que ocupa para dejar espedita la nave central, no es nuevo. Era disculpable en tiempo de Malvar; pero llevar á efecto en estos tiempos semejante proyecto sería una verdadera locura.

Ya que por fortuna llegó hasta nosotros casi intacta en su interior la catedral compostelana, conservémosla tal como se halla, y no permitamos que gentes más ó menos ignorantes quieran, por su sola voluntad, llevar á cabo las inepcias que se les ocurren. Basta y sobra con lo que se hizo con la sala llamada de los Concilios en el palacio egiscopal, que era uno de los monumentos civiles más importantes del siglo XII en España, y de cuyo estado actual no queremos ocuparnos. Todavía recordamos el verdadero asombro con que una ilustre señora extranjera nos preguntaba candorosamente, en presencia de semejante atentado de lesa cultura, si aún era posible en España hacer semejantes cosas impunemente.

mano más puro, hay una inmensa diferencia. Ellos prueban que Ferro Caabeiro no se dormía en sus laureles, ni descansaba beatíficamente en brazos de la rutina. Amaba el arte y lo profesaba noblemente, extendiéndose por de pronto y en lo que al dibujo toca, á algo más que al lineal, como se puede ver por la elegante, aunque sencilla composición que dió para los diplomas de la Sociedad Económica. ¡Esto más tenía de común con los grandes maestros compostelanos de principios del siglo!

En la posesión de tan excelentes cualidades le acompañaba en los últimos años de su vida un nuevo artista, que así manejaba diestramente el cincel y los buriles, como daba trazas para los edificios que se deseaban construir. Si como arquitecto le era inferior, aunque no tanto que no se pueda poner dignamente á su lado, le superaba en esto de profesar con harta gloria alguna de las más difíciles ramas de las bellas artes. Ya le hemos asignado el puesto que merece entre los buenos escultores compostelanos de su tiempo; hemos de ocuparnos de él más adelante, como el primero de nuestros grabadores, pero una vez que el mismo *D. Miguel Prado y Mariño* parecía preferir á todo, el ejercicio de la arquitectura, forzoso se hace que le recordemos en este capítulo, puesto que se le deben algunos de los buenos edificios de esta ciudad, y contribuyó como pocos,—con sus obras y con su consejo,—al adelanto y progreso del arte en su pueblo natal. Fácil le era, por cierto; había estudiado en la Academia de San Fernando y visitado gran parte de España; y tanto por esto como por venir precedido de una merecida fama, fué bien pronto buscado para dar la traza de algunas iglesias. Á lo que parece, su primera obra fué el pórtico y fachada de las Ánimas (1), y es de lamentar que

(1) Poseemos el plano de la fachada firmado por este arquitecto. La

no se hubiesen seguido estrictamente sus planos, pues habiéndole despojado de las dos torres que flanqueaban la fachada, quedó ésta harto pesada, y como quien dice sobrado maciza, poco agradable á la vista y sin aquel aire y elegancia que le había dado su autor.

Mejores proporciones tiene San Miguel (1) y San Benito del Campo, ambas de su mano, esta última toda por planos suyos y de un aire y proporciones dignas de elogio (2). Dichas obras, así como la Colegiata de Vigo, que también se le debe, lo mismo que el camarín de los Dolores en la iglesia de San Nicolás de la Coruña y las torres de San Francisco en esta ciudad, dan á conocer bien claro, no sólo sus felices disposiciones para el cultivo de la arquitectura, sino también las sanas máximas á que rendía culto.

Poco á poco, como se vió, fué llegando este arte en Santiago, desde las ostentosas construcciones de Casas y Sarela, hasta las desnudas y severas de nuestro Prado. No fué, sin embargo, sin que auxiliasen á nuestros primeros arquitectos, en su obra de regeneración, otros más, que no por más humildes debemos dejar de recordarles. Así como no eran solos Casas y Sarela los que daban vida durante la primera mitad del siglo á las fábricas borrominescas que cuenta esta ciudad, así tampoco Ferro y Prado los únicos que produjeron obras acertadas y dentro de los verdaderos prin-

---

iglesia, que en su distribución interior es, según recordamos, igual á la del Grao en Valencia, se debe á López Freire y *Cristóbal Rodríguez de Lagoa*. Es de muy buen aire y gusto.

(1) Esta iglesia es curiosa, y una de las de Santiago en que es más de lamentar se hayan hecho los arreglos que llevó á cabo, en todo lo que se refiere á la nave central, José Turnes, maestro de obras de San Martín, á cuyo cargo corrió parte de la capilla del Socorro.

(2) Decimos *toda por planos suyos*, no porque así nos conste de una manera evidente, pues sólo podemos asegurarlo respecto á la fachada, (poseemos el plano), sino porque en realidad es su estilo, y aunque sencilla y de no muy grandes dimensiones, es agradable y armoniosa y de muy pura, condiciones en que no podían igualarle muchos en su tiempo.

cipios del arte. Desde Caamiña (1) hasta López Freire y su hijo, que estudió en Madrid, y tuvieron ambos á su cargo las mejores obras que se construyeron en esta población durante la segunda mitad del siglo, todos ellos les ayudaron en la difícil tarea que habían emprendido. Y no eran ellos solos: el compostelano Domínguez y Romay, notable arquitecto á quien no hemos mencionado porque nada nos queda suyo, que sepamos, en esta población, Míguez, Quiñones, Ponte, Durán, los ingenieros que en el Ferrol levantaban las principales construcciones del arsenal y ciudad, los que dieron las trazas de las fachadas de la catedral de Lugo y de la iglesia de Samos, y los que, en fin, dirigieron las obras, de no mal gusto, que se encuentran por Galicia, les ayudaron poderosamente en tan noble empresa. Es cierto que no todas las construcciones á que nos referimos son igualmente apreciables por su vuelta á un greco-romano puro, ni todas merecen iguales encarecimientos; pero se advierte tanto en ellas el buen deseo, que esto basta para su elogio. Causas que todos conocen, detuvieron á principios del presente siglo este movimiento regenerador,

---

(1) Este notable maestro que, por la larga vida que alcanzó, pudo presenciar la gran evolución que en el siglo que estudiamos hizo la arquitectura compostelana, fué uno de los que con más ánimo siguió las nuevas máximas, después de haber rendido culto á las antiguas. En la fama de que hoy goza, se percibe fácilmente el rumor de la grandísima que obtuvo en su tiempo. Pocas, y no de mucha importancia, son las obras que de él nos quedan; pero bastan para decirnos que era hombre de verdaderos recursos y sano entendimiento, que se desprendía fácilmente de los errores acreditados, y no rehuía las mudanzas, cuando éstas estaban en consonancia con los verdaderos principios del arte que profesaba. Dió la traza del altar de Santa Escolástica, en la iglesia de San Martín, y era de su mano el precioso monumento que los espléndidos monges de aquella casa habían costeado, en loable competencia con los canónigos compostelanos. Guardamos el plano, firmado por Caamiña, así como el de un altar barroco, que no hemos podido averiguar cuál sea, porque sin duda fué de sus primeros trabajos y del tiempo en que todavía no había entrado la arquitectura compostelana en el buen camino en que se le encuentra más tarde.

concluyendo por preparar y traernos al estado de postración y abatimiento en que vejeta al presente la arquitectura gallega. Por de pronto en Santiago la decadencia es completa y evidente. Ninguna de las bellas artes ha descendido tanto como ella; hoy mismo, que la pintura y la escultura buscan, aunque á tientas, pues más no pueden, nuevas y gloriosas rutas, la arquitectura permanece estacionaria. No suena un nombre, ni se vislumbra una esperanza. La insuficiencia de los que la practican es tan visible, que hasta los menos avisados la advierten, cosa que se comprende con facilidad, una vez que hemos llegado á los extremos que indican los inverosímiles adornos de la escalinata de la Universidad (1) el vergonzoso aditamento en que se colocó el reloj en ese mismo edificio, la torre de la Tercera Orden, verdadero escándalo del arte, que no encontramos palabras bastante duras para calificar, y sobre todo los impúdicos aisladores del para-rayos de la catedral compostelana, verdadera cosa sin nombre, por tenerlo bien claro, que indican desde luego la escasa inventiva del arquitecto y la poca aprensión de los que los mandaron hacer, los pagaron y los tienen en pie todavía.

No vemos medio de que estas y otras obras parecidas dejen de seguir en la progresión aterradora que nos indica su abundancia actual. Cada edificio que se derriba, por insignificante que sea, es una pérdida para el arte; cada obra nueva que se construye, una vergüenza más, y una prueba cruel, pero segura, del atraso y escasas dotes de la mayoría de nuestros arquitectos. ¿Cuál de ellos puede ponerse al lado del más insignificante maestro de obras del siglo pasado? ¿Cuál sigue la gloriosa tradición, viva toda-

(1) *Soperas* les llamó, con tanta gracia como propiedad, uno de los más ilustres artistas españoles, que por casualidad visitó Santiago.

vía en el primer tercio del presente siglo, entre los que profesan la arquitectura en Santiago? ¿Quién es capaz de continuar hoy, con gloria, la serie de obras que nos dejaron los Casas, Sarela, Ferro-Caabeiro, Caamiña y Prado, y en nuestros mismos tiempos casi, los Gianzo, los Otero y los Andrade? Nadie, que en vano es pedir á los autores de ciertas iglesias y edificios, sin carácter ni belleza, y hechos todos como por patrón, que dén muestras de que son arquitectos por algo más que el título, ellos responderán con obras en que lo vulgar y lo mezquino corren parejas con la pobreza y falta de invención que les es tan propia: probando así que en aquellos mismos lugares en que míseros *canteros*, como los dos hermanos *Nieto*, labraban iglesias que no caben hoy en los cerebros de los que han asistido á las clases de la Escuela, se ha perdido por completo el sentimiento y el gusto de la arquitectura. Pudiéramos ¡abundan tanto por desgracia! señalar á la pública reprobación muchas de estas construcciones; pero no queremos adelantar nuestro fallo al de la posteridad. Ella los juzgará con más severidad que nosotros (si es que alcanzan la duración que no merecen) lo mismo que á sus autores, caso que no les salve de todo recuerdo el olvido que cae sobre ellos á perpetuidad el mismo día que cierran sus ojos para siempre. ¡Castigo justísimo de todos aquellos que no buscan en las obras que se les encargan, más que ocasiones de lucro y medio de alimentar con éxito, una insaciable sed de riquezas, que parece ocupar en sus corazones el sentimiento del arte á que se dedican para desgracia de su tiempo y de su patria!

CAPÍTULO VI

Las artes ornamentales. — Herreros. — Broncistas. — Orfebres. — Grabadores. — Conclusión.

Si tratándose de artistas de más fama é importancia son tan inciertas y diminutas las noticias que respecto de ellos se conservan entre nosotros, puede desde luego presumirse como serán escasas las que se refieren á aquellos otros, siempre menos notables que, dedicados al cultivo de las artes de ornamentación, vivieron y trabajaron durante el siglo XVIII.

Cierto es, que cuanto apuntamos aquí respecto de los rejeros compostelanos y sus obras, así como de las de los broncistas, plateros y grabadores en madera y cobre es nuevo por completo (pues de tales cosas nada se sabe) mas no tan interesante como deseáramos y convendría al buen nombre del país gallego. Una noche eterna envuelve cuanto toca y se refiere á estos innominados. Iluminarla siquiera sea con breve rayo, casi imposible. Los libros de fábrica, si existen, es como si no existieran, por la imposibilidad de consultarlos; las memorias del tiempo deficientes. Sólo á la tradición contradictoria en hartas ocasiones, y escasa y pobre siempre, puede acudirse con cierto éxito y ser consultada con algún provecho. Fuera de ella, apenas si se halla otra cosa que la rotunda afirmación de Riobóo quien, aunque de pasada, consigna que en su tiempo tenía Santiago

«artífices, y algunos de gran primor y muy hábiles», palabras que en buena ley no pueden aplicarse á la primera mitad del siglo que estudiamos, sino al tiempo en que escribía su libro (1) nuestro canónigo, pues es seguro que en los anteriores tristísimos días para el arte compostelano, hubo de pasar en nuestra ciudad, lo que en el resto de España, en donde según Cean, apenas se hallaba quien supiera hacer un candelero con sus debidas proporciones.

No sucedió así después. Al abrigo del adelanto y mejora que en estas materias se experimentó hacia el 1750, criáronse excelentes maestros, de mucha más habilidad por cierto, de lo que al mismo Riobóo le era dado sospechar. Sus obras á existir y poderse examinar detenidamente, proclamarían muy alto las excelentes disposiciones de nuestros paisanos para el ejercicio y profesión de las artes industriales y de todas cuantas toman del dibujo su valor é importancia, piden á los que hayan de cultivarlas cierta inteligencia y buen gusto y demandan suficiente habilidad y mano, para sobresalir debidamente en tan importantes trabajos. No faltaba por cierto ninguna de tan esenciales dotes á los artífices compostelanos del siglo décimo octavo, pero si la justa equidad y forzosa parsimonia, que habían abandonado al adoptar la afectada hinchazón y las revueltas y poco razonadas curvas propias de aquella manera que pudiéramos muy bien

---

(1) Riobóo escribía pasada ya la primera mitad del siglo XVIII. Por Labrada, *Descrip. Econ. de Galicia*, sabemos que en 1797 había en nuestro país 82 pintores, 75 escultores y 3 grabadores; y que entre maestros, oficiales y aprendices de platero, se contaban 248; herreros, 299, estañeros, 12; latoneros, 68 y broncistas, 6. La presente estadística, sobre imperfecta, incompleta, está bien lejos de dar idea del grado de prosperidad que alcanzaban, en especial las artes ornamentales, en Galicia. Más claramente lo da á entender dicho autor, respecto de nuestra ciudad, cuando refiriéndose á la feria de la Coruña, dice que solo concurren á ella «platería y utensilios de latón y fierro, que casi todo viene de Santiago.»

llamar culterana, si este adjetivo no se hubiese inventado para designar otras aberraciones no menos lamentables. Al mediar el siglo XVIII la mayoría de dichos artistas habían perdido casi por completo la noción de la sencillez, admiraba las exuberancias del *rococó*, y se contentaban con seguir y perpetuar las antiguas tradiciones artísticas cuya insuficiencia no tardaron algunos en notar. Ramas que brotan de un tronco medio seco, traían consigo al venir al mundo, el gérmen de muerte y olvido que tan bien cuadra á las enfermizas obras de aquel tiempo; todas ellas faltas de vigor y carácter, indecisas y pobres en la ejecución, que es la cualidad en que más se distinguieron en Santiago, los que se dedicaron al cultivo de las artes ornamentales. Fué preciso por lo tanto abandonar tan triste camino y no guardar de la rutina más que los medios de la producción, buscando en más puros orígenes, aquellos otros que son como el alma viva que ilumina y enciende los limbos en que duerme la inspiración creadora. Así lo hicieron algunos, y gracias á tan salvador movimiento, contamos durante la segunda mitad del siglo artistas dignos de ser recordados. Recordémosles pues, y veamos si es posible penetrar en las tinieblas que envuelven su memoria. Poco á poco se irá haciendo la luz.

Tenemos de los herreros, rejas y balcones dignos de estima; de los broncistas y plateros, lámparas, candeleros, cruces y demás trabajos de su competencia. Llamemos pues sobre ellos la atención de los inteligentes, y á los que no lo son hagámosles ver, cuanto respeto y amor merecen tales cosas, y cuanto conviene conocerlas debidamente. No faltará quien complete mañana estos estudios y extienda á más nuestras observaciones.

No se puede decir al presente, de quien sean la mayor parte de los trabajos de que vamos á ocuparnos, ni siquiera

añadir acerca de ellos con seguridad que *gallaicœ fecere manus*; mas el tiempo, y más afortunadas investigaciones, permitirán á los que después sigan la vía que hemos emprendido, extender á más sus noticias y descorrer por completo el velo que cubre nuestro pasado.

Herreros.—Si hemos de guiarnos por lo que resulta del examen de las obras de hierro que de todos los tiempos existen en nuestra ciudad, fácil es asegurar que los herreros compostelanos las trabajaron siempre con verdadera perfección y no mal gusto. Es más que probable que la *Cruz d'os farrapos* sea lo más antiguo que en tales cosas poseamos al presente, al menos no conocemos nada que en este punto pueda considerarse anterior. No es fácil tampoco que exista. Es la humedad enemiga cruel de esta clase de obra, y Santiago, población sobrado húmeda y lluviosa para que conservemos aquí tantos y tan buenos ejemplares de clavos, llamadores, cerraduras etc., como se ve en algunos pueblos de Castilla.

Sin embargo, y por lo que se refiere á las rejas que por su especial construcción y destino, pueden en más de un caso, resistir toda clase de acciones atmosféricas, conservamos las suficientes para que sean testigos elocuentes del aprecio y estimación con que nuestros antepasados miraban estas cosas, y para que veamos, como preferían ellos dichosamente á las obras que llenaban el objeto para que eran destinadas, aquellas otras que á sus condiciones esenciales, reunían las que hoy son su gloria, esto es, buen pensamiento, correcto y bello dibujo, y ejecución suelta y acertada.

En la catedral verá el que quiera, la reja más antigua que poseemos en la población: es ojival aunque del último período, y se halla cerrando la actual capilla de los condes de

Lemos. Si no es contemporánea, no precederá en muchos años á las dos, asimismo ojivales y bellísimas (1) del Hospital, memorable edificio que conserva todavía el sencillo campanario de hierro, coronado con un ramo de azucenas irreprochables (2). Son del más caracterizado renacimiento, las que resguardan las ventanas de la sala del Tesoro en la catedral, y las de las capillas de Santa Catalina, Concepción, Cardenal Castilla, Rey de Francia y Virgen de la Azucena. Lo es asimismo una bastante curiosa que existe en la parroquial de Salomé, y sobre todo, los restos que se ven y aprovecharon, en la puerta y adornos de la escalinata del Obradoiro (3) estos últimos de muy buena mano y excelente gusto y dibujo.

---

(1) Las rejas ojivales que poseemos, merecen, por más de un concepto, llamar la atenciôn de los inteligentes. Las del hospital sobre todo, y entre ellas la que cierra el presbiterio de su iglesia (que pueden decirse del Renacimiento), son riquísimas. No nos ha sido dado todavía conocer el nombre de sus autores, mas puede asegurarse rotundamente que eran verdaderos artistas, y que conocían todos los adelantos en la materia. No las menciona el Sr. Riaño en su reciente obra *The industrial arts. in Spain*, 1879.

(2) Abundaron en Galicia esta clase de campanarios, tan propios del Renacimiento. Hoy quedan muy pocos, y sólo recordamos aquí, pues lo merecen, el de la ermita de San Sebastián, en el Porriño, el de la catedral de Tuy, y áun el del hospitalillo de San Juan de Dios, en Pontevedra. Túvolo Fonseca, si no nos es infiel la memoria, y debió tenerlo asimismo, y tal cual pedía la importancia del templo, Santa María, de Pontevedra, uno de los más bellos edificios del Renacimiento que conserva el país gallego. Por cierto que no há mucho que se sustituyó el pequeño cuerpo y tejadillo que servía de campanario con una espadaña ¡ojival? que dicen del tiempo, y que con gran gusto veríamos desaparecer, pues desdice por completo, y es allí un verdadero anacronismo. Levántase sobre una bien labrada torre greco-romana, y en manera alguna le cuadra el inverosímil aditamento con que le coronaron. Un campanario de hierro, tal y como debió tenerlo en un principio, sería lo más conveniente.

(3) Una tempestad derribó hace pocos años el remate de la puerta. Era excelente, y de una sencillez y gracia en el dibujo, que lo hacía apreciable bajo todos conceptos. En vez de restaurarle, se le sustituyó (con bien poco acierto) con otro que no queremos recordar, pues nada se remedia con ello. El vandalismo de los capítulos, prelados, curas párrocos, y demás, puede ponerse, y con ventaja, al lado del revolucionario, que tan elocuentes páginas inspiró á Mr. de Montalembert.

No sabemos si se nos olvida alguna más, pero bastan las citadas para que se comprenda que en el siglo XVI hubieron de llevarse á cabo por acá, hartos trabajos de hierro, todos ellos merecedores de una dulce predilección por parte de los aficionados é inteligentes. No compensan sin embargo la falta de la riquísima reja, que se levantaba á la entrada del coro de nuestra basílica, pues á juzgar por la descripción que de ella hemos visto, y lo que es más práctico, por los restos que se encuentran y aprovecharon debidamente, debió ser, ya que no superior, igual á las que se conservan en las catedrales de Palencia y Orense, ambas del famoso Celma, y la que existe en la colegiata de Iria, todas dignas por su hermosura, grandiosidad y excelente obraje de la atención con que al presente se las mira y estudia. Que la de Santiago reunía iguales condiciones de acierto, belleza y esmerada ejecución, puede asegurarse rotundamente: nos lo dicen con toda claridad los escasos restos que ya nos quedan de ella y en especial los tarjetones con busto de medio relieve al repujado, de una ejecución tan suelta y desentrañada, como no creemos que se hayan vuelto á trabajar después, bajo el cielo de la triste Compostela. Costeada por Fonseca, estaba terminada, si se ha de creer á Boan, (1) que es en tales cosas, autor fidedigno, en

(1) Escribe Zepedano, que esta reja se hizo de bronce, y en 1535 No es cierto lo primero, y en cuanto á la fecha, puede desde luego adelantarse, que indica la época en que se dió comienzo á la obra, mientras que la de Boan, que dice es dél, señala la en que se terminó. Debió ser opulenta, tal como pedía la importancia material de la basílica, y como lo demuestran los restos, que á nuestro juicio, se ven todavía, ya cerrando los intercolumnios del altar mayor, ya esparcidos por otros lugares del interior y exterior del templo. No pudiendo, por la época, ser de Celma, que hizo las de Orense y Palencia, manos compostelanas debieron trabajarla, lo mismo que la Iria, que es también muy digna de aprecio, y de últimos del siglo XVI. Si el bello crucifijo que la corona es de hierro, entonces aumenta la importancia que ya le dan los dos curiosos medallones, retrato tal vez de los donantes, marido y mujer, que ostenta en el último cuerpo.

1544, época gloriosa para la vieja Compostela, pues era cuando Alava nos daba sus mejores obras y Arfe trabajaba la custodia. Fué por lo mismo una verdadera desgracia que se la haya hecho desaparecer, sacrificándola sin piedad y también sin inteligencia al churrigueresco tabernáculo que se construía y parece que se deseaba dejar más á la vista como si fuera obra inmortal, digna de ser contemplada sin estorbos y en toda pretendida su excelsitud y riqueza.

La importancia material de éste y otros trabajos análogos, que pedían para ser llevados á cabo, hábiles y numerosos oficiales, dice, con sobrada claridad, que al lado de aquel á quien hubo de encomendarse la construcción de la reja á que nos referimos, se formaron excelentes artífices, algunos de ellos dignos herederos de la fama y talento de los grandes herreros del siglo XVI. No conocemos sus nombres, ni es fácil al presente decir cuáles sean las obras que les debemos; bastará, sin embargo, que se señale la abundancia en Santiago de rejas de hierro, estilo renacimiento, y recuerde una vez más, que nuestros artistas fueron siempre rehacios en admitir novedades, para que se comprenda, que no todas son de una misma mano y tiempo, y sí debidas, en su mayoría, á los desconocidos que seguían y perpetuaban en nuestra ciudad el viejo estilo y la acertada práctica del maestro, á cuyo lado se habían criado. Solo así se comprende que para hallar cosa diversa, se necesite llegar á los últimos años del siglo XVII, de cuyo tiempo es la hermosa y artística reja que cierra la capilla de Carrillo en la catedral, reja que, aunque menos opulenta que las del renacimiento, reune tales condiciones de belleza, severidad y buen aire, que la hacen por completo digna del aprecio de los conocedores. Unica en la catedral y en los demás templos compostelanos, nos diría en cierto modo que el arte de trabajar el hierro se había perdido, si no supiéramos

que fueron muy pocas las obras de importancia que se hicieron entonces, y que la preferencia de que gozaba á la sazón el bronce, había reducido á la impotencia á nuestros rejeros, á quienes no se encargaban ya trabajos de empeño, y en que pudiesen lucir su habilidad y destreza (1).

No tardaron, sin embargo, mucho tiempo en recobrar el favor perdido, y en hacer que el público volviese hácia ellos la vista y la simpatía. Mediaba el siglo XVIII y acababa apenas de fundirse y colocarse la reja de bronce de la capilla del Pilar, en la catedral, cuando ya los templos compostelanos se adornaban de nuevo con obras de hierro, que si en el gusto se apartaban de las que hasta entonces habían estado en uso, en cambio consonaban de tal modo con el estilo á la sazón reinante y se presentaban con tales condiciones artísticas, que desde luego se conquistaron el favor público. Nuestros herreros produjeron mucho y bueno, y son estos trabajos para el que estudia el movimiento artístico del siglo XVIII en Santiago, prueba de su gran importancia, y ejemplo vivo de lo que puede en tales cosas una buena dirección y ejemplo. Las rejas que conservamos de estos tiempos son quizás lo que mejor acusan el gran desarrollo que el arte compostelano había alcanzado por aquel tiempo. Son muchas y son hermosas. Pueden, desde luego, citarse, como más características, las de las capillas de San Juan y Corticela en la catedral, la del presbiterio de San Martín y capillas laterales, debidas tal vez á los *Casal* (2), la del Rosario en Santo Domingo, y otras más que verá fá-

---

(1) Hemos visto en Pontevedra un balcón de este tiempo, precioso, y superior por su riqueza y detalles á los que de últimos del siglo XVII posee Santiago. Es posible que haya ya desaparecido, que no es aquella ciudad, á pesar de su notoria ilustración, de la que menos se apresuran á desprenderse de cuantas cosas pudieran honrarla, recordándola su venturosa prosperidad de otros tiempos.

(2) Del *Libro de la obra del Tabernáculo de San Martín*, de que ya se

cilmente el curioso, todas ellas de un mismo gusto y manera. Del mismo tiempo son la mayoría de los tirsos y arañas que se ven en nuestras iglesias, el curioso aldabón de la puerta principal de San Martín, así como las rejas y balcones de casas particulares, que por dicha llegaron hasta nosotros y resistieron la torpe y desconsiderada renovación actual. Recomiéndanse, sobre todo, estas últimas obras por la belleza y variedad de combinaciones, por el sentimiento con que están tratadas algunas ellas, y por la habilidad y soltura con que las trabajaron sus autores.

No puede, sin embargo, decirse que con los gustos y predilecciones, que vientos más propicios nos habían traído (1), vino asimismo el acierto y buena manera de tratar las obras de su competencia que se encargaban á los maestros compostelanos; esto les era peculiar y no se había perdido del todo, dentro de los muros de la antigua ciudad, en donde al adoptar nuestros herreros el nuevo gusto, y al guiarse por los dibujos que se les daban, no lo hacían de tan ciega manera, que no dejasen impreso en cuanto salía

---

hizo mención, consta que en ella trabajaron, como herreros, *Manuel de Casal*, su padre, cuyo nombre callan, *Vicente de Casal* y *Máuro Soances*, ganando todos ellos tres reales de jornal. En el mismo libro se halla la siguiente partida: «yt. el 14 de enero de 1733 di al herrero para cuatro libras de acero para hacer los moldes para las rejas del presbiterio, 4 reales de plata.»

Se nos aseguró que en una de estas rejas se leía, en un tarjetón, el nombre del autor: aunque no hemos tenido la fortuna de hallarle, no perdemos la esperanza de que, merced á nuevas y más afortunadas investigaciones, se arribe al fin á resultados positivos, y se sepa quienes fueron sus autores.

(1) En Oporto y Coimbra se encuentran bastantes rejas del estilo de los compostelanos del siglo XVIII, únicas obras en que el arte portugués de la pasada centuria, presenta alguna semejanza con el gallego. Lo consignamos, porque mientras no nos fué dado visitar Portugal, creíamos, que por una natural tendencia propia á pueblos tan vecinos y de una misma raza y lengua, el arte debía ser uno é idéntico. Nuestro desencanto en este punto, no pudo ser más grande: lo fué tanto como el error en que, respecto del asunto, habíamos vivido hasta entonces.

de sus manos, algo del propio carácter y natural inclinación y algo también de la antigua práctica y buena manera de forjar el hierro. Vése esto bien claro en todas aquellas obras que les permitían algunas libertades y en que no se les obligaba á seguir con tanta escrupulosidad los modelos adoptados, especie de eternos patrones, con que aquel ciego, aunque salvador renacimiento, ataba toda imaginación y ponía freno á todo creador entusiasmo. Y esto era natural: á medida que se ensancha y crece el círculo en que se mueve el artista y se abren ante sus ojos otros horizontes, tanto más á sus anchas se encuentra éste, más siente y expresa, mejor domina las dificultades, más pronto se halla dueño de sus fuerzas y encuentra fácilmente, en sí propio, el juez que censura imparcial, ó aplaude con las naturales reservas propias de todo entendimiento no desvanecido, la obra del momento inspirado. ¿Por qué extrañarse que la mayoría de las rejas y demás trabajos de hierro que de estos tiempos nos quedan, sean por su obraje y por el modo y manera como se hallan entendidas verdaderamente dignas de los mejores tiempos del Renacimiento? En este punto pueden citarse, como superiores, los tirsos ó pescantes que se ven en la mayor parte de nuestras iglesias, aunque sean cosa de poca importancia, y todos ellos afecten, merced á las exigencias de su destino, una misma forma. Se encuentran tan sueltas, tan naturales y sentidas las hojas que los adornan, que en realidad bastan ellos solos, para probarnos que ni el arte de forjar el hierro había decaído un sólo momento en Santiago, ni nuestros rejeros perdido las cualidades de acierto, soltura y buen gusto que en todo tiempo les han distinguido. Esto tienen de especial las obras artísticas desde las más importantes á las más ínfimas, que en todas ha de poner algo propio el artífice, de un modo tal y tan perceptible, que exhale y brote de ellas como un

perfume, aquella cosa sin nombre, que nos revela hasta en el que no aspire á más que á la acertada interpretación de los modelos, un cierto sentimiento y facilidad connatural y casi instintiva para dar á cuanto sale de sus manos, vida especial y nueva, que las distinga y marque para siempre con el imborrable sello de su carácter é individualidad.

No conocemos el nombre de uno sólo de estos artífices; pasaron desapercibidos para su tiempo y tal vez para ellos mismos. Gracias que nos queden muchas de sus obras, para echarnos en cara los crueles olvidos que reinaron siempre en nuestro país, sobre todas las cosas y sobre todos los hombres: ellas nos dicen bien claro que sus autores no merecían semejante indiferencia. Reparemos, pues, en cuanto nos sea dado esta falta de memoria, llamemos la atención sobre tales cosas, que ya es lo único que puede hacerse, y consignemos, pues esto es lo que más cuadra á nuestro objeto, que el movimiento artístico que se sintió en Santiago, especialmente en el último tercio del pasado siglo, alcanzó, como se ha visto ya, á la mayoría de las obras que estudiamos, y llegó hasta bien entrado el presente, para perderse en nuestros días en las aberraciones del hierro fundido. Tanto se perdieron, que después de recordar el buen Jordán, adornista de excelentes disposiciones, que nos dejó las cuatro lámparas de la capilla del Hospital, hechas hacia 1828 (1) sólo podemos mencionar con justicia á un tal *Samoeda* (2), á quien según noticias se deben las rejas que

(1) Hacemos mención de estas lámparas, porque á primera vista, y aunque se hallan pintadas, pudieran creerse de hierro, Son de madera, cubierta de hoja de lata, y por lo tanto, y sólo para probar cuanto se había ido perdiendo en estos asuntos en nuestra ciudad, mencionamos al autor y su obra, por otra parte digna de aprecio.

(2) Vive un nieto suyo, presbítero y administrador del Hospicio, á quien se le pidieron en vano noticias de este notable herrero. Así cumplen algunos con los deberes que la patria y la familia imponen á todos

resguardan las celosías del convento de la Enseñanza, y son de lo más bello y mejor ejecutado que conocemos de este siglo en nuestra ciudad. Aunque por su dibujo y época en que fueron trabajados pertenecen á otro tiempo y escuela, creemos oportuno recordarlas aquí, ya porque en tales cosas, nada de cuanto se escribe es perdido, ya porque son como un dichoso fruto de la acertada enseñanza que daban á sus oficiales los viejos maestros. Continuó ésta y podemos decir que no se ha perdido, porque en Santiago las artes de ornamentación tienen fuertes y seguras raíces, que reverdecerían pujantes á poco que se tratara de darles dirección conveniente; mas los elogios que por lo bello del dibujo y combinaciones merecen las rejas de la Enseñanza, no se pueden extender á las obras de los actuales herreros compostelanos, y no porque carezcan éstos de habilidad y destreza, sino porque no se les ofrecen trabajos de empeño en que ejercitarse. Obligados á luchar con lo que la pura industria da malo, anti-artístico y poco duradero, no encuentran como *Barro* en Pontevedra y como *Pol* en nuestra ciudad, personas que prefieran, siquiera cueste más, la obra del artista, á las cosas sin nombre y sin valor que salen diariamente de los insuficientes moldes de todo género de fábricas de fundición. Las rejas de la nueva casa Casino, prueba que aún tenemos en Santiago herreros capaces de competir con los del pasado siglo, pero ¡ qué han de hacer si el público no corresponde en esto á lo que de él debiera esperarse, y si hasta los mismos frailes de San Francisco prefirieron, no há mucho para su iglesia, una reja fundida,

---

los ciudadanos. Así cumplen con su pueblo natal los que viven de un cargo pagado por el Municipio.

Un *Pedro de Samoeda*, herrero y compostelano, declara en 1737 en el pleito de la Cofradía. Es posible que de él descendiese el autor de las rejas de la Enseñanza.

á la que pudiera producir cualquiera de los buenos herreros que todavía nos quedan!

Broncistas.—Si la ornamentación es la que hace entrar ciertas obras en los dominios del arte, y si tanto los muebles y utensilios de bronce que tuvieron uso particular ó fueron destinados al servicio del templo, necesitan estar ornamentados para que caigan desde luego bajo nuestro dominio y examen, se comprende muy bien que no ha de ser cosa fácil y hacedera conocerlas, y por lo tanto estudiarlas como es debido y deseamos, pues todas ó casi todas ellas, por propia índole, desaparecen rápidamente, y las que perseveran no siempre es posible saber dónde existen, y verlas y apreciarlas con aquel detenimiento y provecho que demanda el presente libro. En efecto, son pocas y de no mayor importancia los objetos de bronce de que podemos ocuparnos, y de estos mismos, los bien escasos que conocemos, son de las destinados al culto. De los particulares nada podemos decir; están por entero desconocidos, sin que sea fácil asegurar que en esta ciudad perseveran algunos cuyo mérito sea suficiente para compensar el trabajo de verlos y examinarlos y merecer nuestro recuerdo. No se sabe tampoco el nombre de uno solo de estos artistas. Hoy lo mismo que ayer, cae con el primer puñado de tierra que cubre sus restos, el eterno olvido que envuelve su memoria.

Pocas son las obras de bronce que nos quedan á las cuales pueda prestarse alguna atención y tengan cierta antigüedad. No es que no se hubiesen fabricado, sino que no llegaron hasta nosotros. El uso y diario desgaste; la moda que sin cesar las renueva; el poco aprecio que de ellas se hace cuando se las tiene por inservibles, las ha ido aniquilando á toda prisa. Quedan algunas, es cierto, pero pocas, y como para decirnos lo bien que se trabajaron en Santiago.

Si se necesitara probarlo bastaría señalar el báculo que empuña la figura yacente de uno de los sepulcros que se ven en la puerta Norte de la catedral. El lápiz que lo dibujó debió trazar asimismo la cruz de bronce que se ve en el cementerio de Noya. Ambas obras pertenecen al último período ojival, y no nos costaría mucho decir que los dos salieron de unas mismas manos y de unos mismos moldes, si no supiéramos cuánto el gusto y la manera de hacer dominante en una época hacen aparecer como hermanos é idénticos los trabajos de los artífices de un mismo tiempo y edad. Por lo demás, las dos citadas piezas son harto curiosas y más que buenas para decirnos que con tales maestros eran posibles, y áun fáciles, broncistas dignos de ser contados entre los mejores del Renacimiento. Á este tiempo pertenece ya la bella figura que corona la fuente del primer patio del Hospital, única en su género en Santiago, y de tan buena mano, que si constase que se debía á un artista compostelano, no dudaríamos en señalarla como la primera obra en bronce de su siglo en nuestra ciudad (1), y eso que hacia 1533 colocaba Celma los dos notables púlpitos de la catedral, de bronce también y admirablemente trabajados (2), que, se-

---

(1) Pudiera uno preguntarse si esta bella estatuita es debida á Arfe ó á Celma, si no se supiera de antemano que la fuente en cuestión — una de las más hermosas que hoy posee Santiago — es del tiempo del patio, (principios del siglo XVI), y por lo tanto, que por este tiempo debió ser fundida, pues, la corona, completando el juego de aguas.

(2) Pasan por de Celma, y así consta de la inscripción que dice: *Johannis Baptista Celma, aragonensis patria, pingendi artifex salutis anno* 1563. *Compostella faciebat.* Sin embargo, Zepedano, en su curiosa *Hist.* y *descrip. de la catedral de Santiago*, pág. 98, dice terminantemente que fueron hechos en Flandes y dorados por el aragonés. Como este autor, por su posición, tuvo á la mano y consultó las actas capitulares, la noticia que da es digna de toda consideración. Es este punto que debe ser dilucidado convenientemente, por los que, á lo adelante, se ocupen de describir, de más cumplida manera que hasta el presente, la basílica compostelana. Ford, que en su *Hand-book for Spain* sigue á Street en lo que se refiere á estas cosas, escribe que «los seis exquisitos altos relieves do-

gún parece, vinieron fundidos de Flandes, y por cierto merecieron más atención ó más sentimiento artístico para apreciarlos, que el que demostraron en este punto los que se han ocupado de la catedral compostelana.

Las rejas que cierran el coro y el presbiterio de nuestra basílica, así como la de la capilla del Pilar, son de mediados del siglo XVIII, y de últimos, y obra de un tal *Meijía* ó *Mesía*, las vallas que unen la capilla mayor con el coro. Y á este nombre y á estas obras, de escasa importancia y no mayor mérito, se reduce todo lo que de positivo tenemos que decir respecto de los broncistas que vivieron y trabajaron en Santiago en el siglo que estudiamos.

Sin embargo, este arte fué en todo tiempo opulentísimo en nuestra ciudad, y sobre todo en la pasada centuria. Surtía á toda Galicia, y sus límites traspasaban la línea de lo puramente útil, entrando resueltamente en más importantes dominios. Los remates, aldabillas, camafeos y demás con que en el siglo XVIII se hermoseaban los muebles, reemplazando á los adornos de hierro, más artísticos y hechos á martillo, daban ocupación y utilidad á estos artífices, pidiéndoles al propio tiempo conocimiento del dibujo y habilidad para la fundición y repasado de los objetos que se les encargaban. Arte es el del broncista, íntimamente ligado con la orfebrería, en cuyos dominios se arriesga por ser unos mismos los procedimientos y diversa solamente la materia sobre que se trabaja. Emulando por lo tanto con los orfebres,

---

rados en que se hallan esculpidas batallas, guirnaldas y asuntos sagrados, son dignos de atención», pág. 241. Con las mismas palabras casi, lo repite Riaño en su citada obra *The ind. arts. in Spain*, pág. 70.

Hablando de esta notable obra, justo es llamar la atención de los curiosos hacia el zócalo de mármol que sustenta la reja que va de uno á otro púlpito. Es de mármol blanco, en el cual se abrieron unas pequeñas flores, simétricas, que se doraron después, y son de un tan agradable efecto, que no sabemos como pasaron desapercibidas hasta estos momentos.

fundían custodias, lámparas, viriles, candelabros, pupitres, trespiés, imágenes y hasta cuadros de pequeñas dimensiones, que todavía se encuentran en poder de algunos curiosos; pero la mayoría desaparecieron ó no se gozan, y no es fácil, por su dispersión, verlas y examinarlas.

En la iglesia de Laiño hemos examinado hace años una lámpara arrinconada ya como inservible, que, si fuera de toda duda, se supiese que había salido de manos de artífice compostelano, como presumimos (1), tendríamos en su autor un hombre digno de nuestro recuerdo. Bien ideada la lámpara en cuestión, hállase adornada con unas cabezas de ángeles alados, que merecen desde luego los mayores elogios. No es acreedor á menos el pequeño cuadrito representando la *Purísima*, que desde niños guardamos en nuestro poder, por ser excelente, y prueba dichosa de la opulencia de esta industria, y del buen gusto de los que á ella se dedicaban en nuestra ciudad. Hasta nosotros llegó con harto esplendor, como hemos tenido ocasión de ver, por los bien arreglados adornos de bronce dorado, empleados casi á nuestra vista, por el célebre ebanista Vilarelle, en los muebles hechos por este maestro, para la condesa de Gimonde, noble dama santiaguesa, de buen sentido y mayor gusto que el que al presente se usa, y que parecía seguir las huellas de su padre, y comprender á lo que le obligaba lo noble de su origen y estirpe.

---

(1) La iglesia de Laiño fué restaurada á todo gasto por el Arzobispo Rajoy, que había dado aquel curato á un su hermano ó muy próximo pariente. El templo es ámplio y notable; el retablo está ricamente dorado, y las demás obras accesorias, son todas de buena mano. La lámpara debió ser donativo del prelado, así como los dos cuadros que se ven en la sacristía, y es extraño hallar en una iglesia rural. En todo el edificio no se conserva de la antigua fábrica más que el baptisterio, en el cual existe una curiosa credencia ojival que recomendamos á la atención de los párrocos de dicha igiesia, si es que estas líneas llegan hasta ellos.

Lo ricas que fueron siempre las iglesias compostelanas y la ostentación con que en ellas se celebraban todo género de funciones religiosas, llevaba á sus fabriqueros á preferir á los objetos de bronce, los de plata, más en consonancia con el lujo y esplendidez de que á cada momento hacían alarde. Los ciriales, incensarios, cruces parroquiales y de altar barrocas y de bronce, en que tan abundante fué el siglo pasado, escasean en esta población ó se ven menos, por por creérselas de escasa importancia. Circunstancias especiales que no es necesario advertir á los que se dedican á semejante clase de estudios, hacen que sea punto menos que imposible conocer los objetos de este género consagrados al culto, no siéndonos fácil por lo tanto señalar á la atención pública, más que un juego de grandes candeleros y cruz de altar, que posee la parroquial de San Juan, que son excelentes, y suponemos de últimos del pasado siglo. No serán, en verdad, los únicos que existan; la catedral tiene cetros, cruces y ciriales de bronce, y no carecen de ellos las demás iglesias; pero cuando se quiera saber con toda seguridad hasta dónde llegaron nuestros broncistas, ha de ser necesario recurrir á las parroquiales de fuera de la población, que es donde se hallan con más abundancia, si es que ya no desaparecieron ante las obras de metal blanco que por desgracia empiezan á usarse con una predilección tan lamentable, que amenazan dejarnos en estas cosas sin lo poco artístico y digno de atención que ya nos queda.

Los broncistas que actualmente sostienen en Santiago su antiguo buen nombre, siguen con preferencia la manera en boga á últimos del siglo pasado y primeros años del presente, y se conoce con el nombre de estilo de Luis XVI. Por eso resultan un tanto fríos sus trabajos, de poca novedad y no muy artísticos. Preferiríamos verles emplear el barroco, ya que por las especiales circunstancias en que viven las

artes en esta ciudad, no les sea dado recurrir á la propia imaginación y á dibujos propios, en consonancia con la clase de trabajos á que nos referimos y vuelven hoy en Europa á recobrar su perdida importancia. No há mucho que en Portugal hemos visto fundir un juego de grandes candeleros, de gusto pronunciadamente barroco, que nos impresionaron de una manera agradable. No nos dolería ver que nuestros artífices les imitaban en este punto, y que á falta de estilo adecuado al buen gusto actual, seguían el que permite ciertos rasgos y esplendideces que no desdicen tanto como se cree de esta clase de trabajos. Sin embargo, mientras nuestra Escuela de Dibujo no salga de la rutina y esterilidad en que vegeta, es inútil esperar una verdadera regeneración artística en Santiago, sobre todo, en lo que se refiere á las artes industriales, cultivadas por gentes de escasos recursos, y por lo tanto, condenadas á perpetua esterilidad é insuficiencia.

Orfebres. La historia de la orfebrería compostelana es interesante y es curiosa. Reinó sola largo tiempo (1) y compartió en los siglos XVI y XVII con Orense y Bayona, la gloria de contar entre los suyos, los mejores plateros que se conocían en Galicia. De antiguo, el arte de labrar la plata y el oro fué grandemente cultivada entre nosotros, adquiriendo desde un principio una importancia y notoria superioridad sobre las demás artes decorativas. Debióse esto á aque-

(1) No se dice en absoluto. Las demás iglesias de Galicia tenían á su servicio, orfebres tan dignos de aprecio como los de Santiago. Mas la opulencia de esta ciudad, el esplendor y riqueza de su iglesia mayor, la situación que ocupa, la fama de que gozaba, el indisputable mérito de sus maestros, los muchos y buenos *ourivezes* que contaba dentro de sus muros, daban á los plateros compostelanos una cierta primacía sobre los restantes de Galicia, que es imposible desconocer. El arte tiene en Santiago, en todas sus ramas, comienzos gloriosísimos.

lla especie de ostentación y lujo á que tan dados son todavía,—como lo fueron en todo tiempo nuestros aldeanos,—el cual, aunque no fuese del mejor gusto, servía en cierto modo para dar muestra de la riqueza de sus casas y familias. Los hidalgos y nobles de todo género, los burgueses enriquecidos y la gente del campo, en especial las mujeres, gustaban adornarse con joyas de plata y oro (1), á la manera y con la profusión de que aún hoy hacen alarde las *camponesas* de Portugal. Por su parte, las iglesias ponían á cada momento á prueba el talento de los artífices, pidiéndoles cálices, portapaces, lámparas, cruces, ánforas, bandejas, relicarios y demás objetos para el culto. Con este motivo, la orfebrería tomó gran vuelo entre nosotros, y la irrupción judío-portuguesa que á mediados, mejor aún, á últimos del siglo XVI inundó Galicia, estableciéndose de preferencia en las ciudades fronterizas (2), contribuyó, ya que

---

(1) Esta tendencia de nuestros campesinos y gente del pueblo, data de la segunda mitad del siglo XVI. Por el inventario de la casa de los Abril, familia solariega á la sazón (últimos del siglo XV), bastante rica, se viene en conocimiento de que, á pesar de todo, no poseia pieza alguna de plata, y hacia 1650, cierto descendiente suyo dejaba á su muerte grandes vasos, bandejas, y otros objetos de dicho metal, siendo de notar, que por la descripción que de ellos nos queda, eran obras artísticas y de no escaso mérito. En Amaro González se hallan también curiosas noticias acerca del lujo que por aquel tiempo desplegaban los aldeanos gallegos y gente acomodada. De ellas consta, que el uso y ostentación de las alhajas de oro y plata, tomó, lo mismo que la esplendidez en los vestidos, unas proporciones tales, que no dudamos en asegurar que fué la principal causa de la postración y miseria que devoró después á las cuatro provincias. Tal lo dan á entender las memorias de los últimos años del siglo XVII, los años más tristes, bajo todos conceptos, de la historia gallega.

(2) No fueron los judíos, en nuestro país, objeto de la animadversión y celosa envidia que en otros puntos de España. Antes de la expulsión decretada por los RR. CC., consta que en Ribadavia y Orense, en la Coruña y Betanzos, vivían y traficaban en completa paz con sus vecinos. Al ser tomada Ribadavia por los ingleses (siglo XIV), eran los judíos los que tenían más plata y oro; los restos del cementerio judío de la Coruña, dicen bien la opulencia en que vivían. De Orense era, ó cuando menos á dicha ciudad se retiró el célebre Dr. Guadalupe, médico de la

no al desarrollo del buen gusto, pues les éramos bien superiores, al menos á la profusión de todo género de obras de plata y oro.

En esto, como en las demás ramas de las bellas artes en Santiago, se necesita ir lejos para remontarnos á sus principios: se necesita asimismo recordar el nombre siempre glorioso de Gelmírez, prelado tan maltratado por algunos historiadores, como digno de eterna recordación, y acendrado amor por parte de cuantos tengan en algo las glorias del país gallego: que al fin y al cabo, él fué quien dió vida espléndida al arte compostelano, ya que no se quiera decir que á él debe la misma Compostela, cuanto la hace sagrada á nuestros ojos, bajo el triple aspecto de las bellas artes, la poesía y la historia. Á la iniciativa verdaderamente creadora de aquel insigne Arzobispo, á quien toda grandeza debió impulso, y toda buena idea protección y amparo, se criaron notabilísimos artistas, con los cuales comienza, digámoslo así, la historia de las bellas artes compostelanas.

No vamos á recordar ahora las grandes obras de platería que se ejecutaron en su tiempo, pues basta para dar una idea de la opulencia á que había llegado la orfebrería en

---

Reina Católica, y de allí pasó su familia, como otras más, á Portugal. Expulsados á su vez del vecino reino, fueron tornando paulatinamente, como quien dice, á sus primitivos hogares, estableciéndose de preferencia en las poblaciones fronterizas, que les permitían sortear los peligros de la persecución que contra ellos se había desatado. Tenían su principal asiento en La Guardia, Tuy, Salvatierra, Monterey, Monforte, Vigo, Bayona, Orense y Ribadavia, viviendo en una paz relativa, ya porque Galicia carecía por aquellos días de Tribunal del Santo Oficio, y su distrito caía bajo la vigilancia de los inquisidores de Valladolid, ya porque entre nosotros no se les trataba con el despego que en otras partes. El célebre Boan escribe que los de Orense eran bien mirados de sus convecinos, y un corregidor de Bayona, frente á frente de la Inquisición, no sintió empacho en mostrarse su amigo y defenderlos como útiles á la república. Prueba de que si carecemos de otras condiciones, nunca faltó en Galicia un perfecto buen sentido para cuanto se refiere á la vida práctica y gobierno de los pueblos.

nuestra ciudad, mencionar el frontal del altar del Apóstol, (1) fundido en los últimos años del siglo XVII para labrar el que hoy poseemos. Fueron muchas, y debieron ser excelentes las coronas, lámparas, candeleros, incensarios, relicarios, y demás objetos de plata y oro que costeó D. Diego Gelmírez y menciona á cada paso la *Historia Compostelana:* muchos también los que al abrigo de su generosa y entendida protección se labraron por aquel entonces en nuestra ciudad, formándose así una escuela, si no tan famosa y floreciente como la de Limoges, lo bastante notable é importante, para dar el tono y dirección al resto de las de Galicia. Empezó D. Diego por poner sus oficinas al abrigo de su iglesia, dándoles las tiendas y habitaciones, (2) en las cuales, á través de tantos siglos y tantas mudanzas, viven aún y trabajan los plateros compostelanos. Muerto tan gran prelado, no por eso cesó el notable movimiento artístico á que dió vida, muy al contrario, siguió con aquel vuelo y esplendidez que demandaba la riqueza de nuestra iglesia, la fama y opulencia de los *ouriveces* y el poder é inteligencia que tenían en la *Confraderia d'os cambiadores*, que á la verdad, no era poca. Compréndese que dada la cre-

---

(1) Á pesar de lo mucho que se le cita á cada momento, y á pesar también de las curiosas noticias que de Gelmírez nos quedan, no lo menciona siquiera Davillier en su libro *L'orfevrerie en Espagne*. Tiene desgracia nuestro D. Diego, la desgracia de su país: no le salvan del olvido, ni le libran de la malevolencia sus grandes hechos y el haber sido el hombre más insigne que produjo el suelo gallego. Hagámosle esta justicia, siquiera sea de pasada, mientras no llega la hora de la reparación, que ha de ser grande, ya que por las ingratitudes del tiempo y de los suyos, no se ha comprendido todavía, que en aquel prelado se encerraron los talentos y grandezas que dieron nombre inmortal á los Suger, á los Cisneros y otros hombre politicos, más famosos sí, pero no más dignos de serlo que él.

(2) Consta que las platerías estaban en el siglo XV en las mismas dependencias de la Catedral que ocuparon siempre. D. Diego, que á todo acudia con inteligente solicitud, debió darles aquel local, y algo dicen eso las memorias del tiempo.

ciente importancia de nuestra catedral, la que le prestaban las numerosas peregrinaciones y la riqueza de la mitra y cabildo, fueran numerosos los objetos de orfebrería trabajados en Santiago en los siguientes episcopados, así como también excelentes. Por desgracia, si la materia en ellas empleada era propia para la duración, conspiraban en contra suya, los robos, los donativos para la guerra contra los infieles y la facilidad con que se funden las obras antiguas, para hacer otras, ó más necesarias, ó más en consonancia con los gustos del tiempo. El mismo Juan de Arfe, cuenta en su libro de *Varia mensura*, que para la Custodia compostelana se fundieron por su padre Antonio, entre otras cosas dignas tal vez de eterna conservación, aquel Santiago de oro, cuya buena ley denotaba su mucha antigüedad. No tiene nada de extraño que tras tantos años y variaciones, no posea ya el Tesoro de nuestra catedral obra alguna debida á los primeros tiempos de nuestra orfebrería, no contando hoy, á lo que parece, con más que la cruz de Alfonso III, el cáliz dicho de San Rosendo (1), habiendo

(1) Vino de la Colegiata de Caabeiro, y no debiera tal vez citarse entre los objetos de plata labrados en Santiago. Es de creer, sin embargo, que salió de manos de plateros santiagueses, lo mismo que el que posee Mr. Stein, de Londres, y presentó en la colección histórica del arte antiguo en la Exposición de 1878. Davillier, en su obra *L'orfevrerie en Espagne au moyen age et á la Renaissence*, publica un curioso dibujo de esta pieza, y por él y las especiales noticias que á su respecto nos da el citado autor, abrigamos la vehemente sospecha de que fué trabajado en nuestra ciudad. Este cáliz tiene la siguiente leyenda: *Pelagius abbas, me fecit ad honorem sancti Jacobi.* Debió pertenecer al tesoro de la Catedral, y sería curioso saber de donde le tuvo su actual poseedor, entre otras razones, porque el descrito y representado en el tomo VII del *Museo español de antigüedades*, como de la propiedad del Cardenal Arzobispo de Toledo, D. Juan Ignacio Moreno, es igual al que se conserva en Londres, y tiene la misma leyenda. El Sr. D. Rodrigo Amador de los Rios que dedica á su descripción algunas eruditas y curiosas páginas, guiado tal vez por el hecho de que el cáliz en cuestión fué hallado en Astorga, se inclina á que el abad Pelayo y el Santiago de que se trata, es el del Monasterio de Peñalba, y un su abad que le donó según reza la leyenda.

perdido el que nos dió á conocer Davillier existente en Londres, y aquel otro de que tenemos noticia y conocimiento por la obra de Dorregaray, todos ellos dignos de un detenido examen.

Otro tanto puede decirse del relicario de la Santa Espina, bellísima obra ojival, que á poder asegurarse haber sido labrada en Santiago, nos daría una prueba fehaciente del próspero estado á que había llegado entre nosotros, por aquellos tiempos, el arte de trabajar los metales preciosos, si ya no lo tuviésemos en las cruces procesionales de San Fiz de Solobio, la de la colegiata de Cangas, en la villa de este nombre, y la preciosísima que posee la catedral de Orense, digna de ponerse al lado de las más bellas de las del primer Arfe, caso que no se daba á tan insigne platero, como hemos sospechado desde el primer momento, lo mismo que el notable y gallardo porta-paz ojival que se conserva en aquella iglesia.

Á pesar de todo lo dicho, claramente se ve, que en el asunto, no podemos pasar de la pura presunción; faltan los monumentos, y no es fácil el examen de los que todavía se

---

No mencionamos otras obras más que se guardan en la Capilla de las Reliquias, v. gr., el San Andrés de plata, porque nos parece hecho en Francia, como lo fué el Santiago, de plata también, y de media vara de alto, del cual, por la leyenda que damos á continuación, consta que vino de París.

«Nobili vir dominus johannes de roncel miles de regno francie dederunt istam imaginem et johanna uxor ejus ad honorem dei et sancti jacobi de gallecia et fernando gunsalve de bobant aportavit de parisius et parte prefacti domini orate pro eis.»

Y ya que de objetos tratamos, no estará mal añadir que el Sr. Villaamil y Castro publicó en el tomo V del citado *Museo* un estudio que titula *Alhajas de la Catedral de Santiago*, al cual acompaña una lámina representando, entre otras cosas, el cáliz dicho de San Rosendo y el relicario de la Santa Espina. Por desgracia, el dibujo es tristísimo, deficiente y sin carácter alguno, lo cual priva al estudio en cuestión, de la importancia é interés que pudiera tener si la representación de los objetos de que se trata fuese más exacta.

conservan: por de pronto, y por lo que toca á los siglos XVI y XVII tan favorables y propicios á esta clase de trabajos, no conocemos en esta población cosa que merezca mayor elogio. En vano las noticias que tenemos presentan opulentísimo el arte de trabajar la plata y el oro, y en vano también sabemos que los particulares emulaban con las iglesias en esto de poseer objetos de orfebrería, de excelentes condiciones y mérito manifiesto; nada queda ya de aquellos tiempos, y si persevera, no se le conoce.

Se necesita, pues, que llegue á su término el siglo XVII y comience el XVIII, para que, gracias á la esplendidez y magnificencia con que se llevaban á cabo varios arreglos de nuestra basílica, aparezca una obra un tanto apreciable, de importancia, y por lo mismo digna de un detenido examen. Nos referimos al Camarín del Apóstol, que consta hizo, con algunas obras más, un tal Figueroa, que algunos tienen por gallego, y muchos otros autores quieren sea natural de Salamanca (1). Verdaderamente, la obra en cuestión, no

---

(1) Creíase generalmente que *Juan de Figueroa* era hijo de Galicia, El primero que le dió por natural de Salamanca fué el canónigo que escribió la *Descrip. de la cat. de Sant.* No sabemos de donde pudo tener la noticia, ni si esta es digna de crédito, por no ser aquel autor de los que más diligencia pusieron en averiguar debidamente tales cosas. Lo único que consta es que Figueroa trabajó varias obras en aquella población, y así lo asegura Falcón, *Salamanca artística é industrial*, aunque no especifica cuales, ni para donde. En Santiago tiene además del Tabernáculo, un viril, al cual califica de hermoso Ford, y dice fué hecho en 1702.

Cean Bermúdez calla la patria de este platero, y el citado Falcón no dice que sea hijo de Salamanca, pero Ford en su *Hand-book* y Riaño, que en todo le sigue más fielmente de lo debido, lo aseguran rotundamente, sin duda guiándose por el autor anónimo á quien nos referimos. Nada de extraño tendría que fuese salamanquino, y tampoco que habiendo nacido en Galicia, viviese y trabajase en la ciudad que quieren darle por patria. Fueron bastantes los plateros gallegos que se trasladaron á otras partes del reino y se hicieron notar por su habilidad y talentos. Dejando á un lado los que marcharon á América, y allá alcanzaron merecida fama, bastará que se diga que en Madrid vivió *Domingo Rodríguez de Araujo*, natural de Ribadavia, á quien dedicaron una edi-

es para que ambas ciudades se disputen la gloria de haber visto nacer al artista. Muy al contrario, el Camarín á que nos referimos, es bastante débil y de no gran mérito, pues á pesar de lo agradable de la composición, á pesar también de que la figura del Padre Eterno, es regular, el grupo deja bastante que desear, no sólo por lo que pedía á la importancia del asunto y del sitio, sino también por su ejecución, que es floja y poco digna de nuestra primera iglesia. En efecto, si en este trabajo se advierten y distinguen algunas partes harto apreciables, no son suficientes para ponerlas al abrigo de una censura inteligente. El mismo ángel que se ve á la izquierda del apóstol y que es bastante bello, está poco acusado, (defecto de que adolece todo el grupo) ó por la insuficiencia de los moldes, ó porque su autor no tenía la inteligencia necesaria para corregir en el repasado, las faltas de energía y la debilidad del vaciado. Su mano y martillo no eran á lo que parece, de aquellas que obedecen ciegamente á la legítima inspiración. Á despecho de la fama de que hubo de gozar en su tiempo, mejor dicho por esta misma razón, tal vez pudiera extenderse sobre ella la piadosa conmiseración de la crítica. Los ángeles que Figueroa trabajó para este altar, pecan todos por la pobreza de dibujo: las cabezas pueden pasar, pero no tenerse por buenas; es, por lo tanto, el grupo en cuestión, obra indigna del grande aprecio en que se la tiene comunmente. Más apreciable es el cincelado del frontal, y éste, lo mismo que los ángeles, superiores á los del altar de la Soledad, asimismo de plata, del tiempo y según se dice, aunque lo dudamos, del citado Figueroa.

---

ción del libro de Arfe, publicado bajo sus auspicios en 1675, y que en Valladolid y hacia 1660, trabajaba *Juan Garrido*, natural de Orense cuyas obras fueron muy estimadas.

Es corriente en la catedral, que ambas obras, lo mismo que el viril, que fuera de toda duda debemos á este platero, vinieron hechas de Salamanca. No lo creemos, por lo difícil que era entonces trasportar sin peligro á grandes distancias objetos de su valor é importancia material. Más fácil es que el artista fuese del país (siquiera viviese en Salamanca) ó que hubiese de venir, á la manera que lo hicieron Arfe y Celma á trabajar en Santiago. Mas haya trabajado aquí ó en Salamanca, sea ó no gallego Figueroa, puede asegurarse rotundamente, que á pesar de lo que en nuestra iglesia se afirma, el altar de la Soledad es ya de distinta mano, y por desgracia nuestra, harto inferior de lo que pudiera esperarse del artista de quien acabamos de hablar. Nótase esto á la simple vista. Las cabezas de los ángeles y hasta el cincelado de los frontales lo atestiguan de una manera tal, que no permiten la menor duda. Su insuficiencia es notoria, y la inferioridad de esta última obra, respecto de la del altar mayor, sobrado manifiesta. Basta decirlo así.

Ambos trabajos son, sin embargo, y bajo otro concepto, dignos por nuestra parte de consideración y aprecio. Débanse á quien se quiera, y labráranse donde quiera que fuere, siempre resulta que por su importancia, debieran llamar grandemente la atención de los plateros compostelanos del tiempo, y arriesgarlos á empresas de igual índole.

Por de pronto, la lámpara regalada por el Monroy, es una pieza digna de un verdadero artista. Caso de haber salido de las oficinas de un platero compostelano, podemos señalar en su autor el primer orfebre de su tiempo y ciudad, pues aunque sencilla, hállase adornada con unas cabezas de ángeles tan bien hechas y expresivas, que contrastan con las pobres y escasas de los altares del Apóstol y Soledad. Esta lámpara, las que vinieron de Roma, la que re-

galó el rey de Portugal, que aunque recargada de adornos es bastante bella, la que desde la ciudad Eterna envió el canónigo Ulloa, (1) y son, preciso es confesarlo, las más hermosas obras de platería que posee la Catedral—debieron despertar el buen gusto de los plateros de Santiago, y dar vida, respecto de esta rama de las bellas artes, á una escuela fecunda en hábiles artistas y no desprovista de obras de verdadero mérito.

Los hechos nos lo dicen con toda verdad: apenas mediaba el siglo XVIII, cuando se hacían ya notables *D. Claudio Pecoul y Montenegro* y *Luis Piedra.* Era el primero hombre de verdadera inteligencia, respetador de las buenas máximas, y el mejor platero que tuvimos durante la segunda mitad del siglo que estudiamos. Hijo ó descendiente de francés—pues algo de esto indica su apellido y la viva amistad y protección que dispensó á otros compostelanos de la misma oriundez—enlazado con una familia de artistas, de ánimo resuelto y un tanto levantisco, de ingenio claro y perspicaz, superior en dotes de inteligencia á lo que no era permitido sin cierto peligro en aquel tiempo en hombres nacidos en humilde posición, fué jefe de una familia de artistas, que hizo volver la platería compostelana á su antiguo esplendor y perdida grandeza. El formaba con los Piedra, artífices de gran ingenio, unidos á Pecoul, por el doble lazo de la amistad y de la sangre, lo más digno de aprecio que contó Santiago en la

(1) Esta lámpara, la más bella sin duda alguna de cuantas posée nuestra catedral, es obra de Valladier, quien la trabajó en Roma por encargo del canónigo Ulloa, hombre este último de superior inteligencia, amigo de las bellas artes y de cuanto con la gloria y la prosperidad de Galicia se relacionaba. Este ilustre gallego, que con tanta habilidad, tesón y prudencia secundó en Santiago las miras del ministro Roda en las cuestiones entre el colegio de Fonseca y el claustro de la Universidad, fué el que en puridad creó y dió vida á este centro de enseñanza, que otro distinguido compostelano, el Sr. D. Juan José Viñas, no menos digno que él de eterna gratitud, puso en estado próspero y floreciente.

segunda mitad del siglo pasado en el ramo de platería. Por de pronto, tres de sus hijos, Francisco, Luis y Jacobo, fueron excelentes artistas y siguieron con fortuna el mismo glorioso camino. Visitó el primero las aulas de la Academia de San Fernando, sin duda porque su padre descubrió en su primogénito excelentes dotes, y quiso que fructificasen al abrigo de más perspicuos maestros y de mejor escuela. Los otros dos quedaron en la ciudad natal, trabajando las más bellas obras de platería que de su tiempo nos restan. Del *Jacobo Pecoul*, casado con una hija del insigne escultor Ferreiro, poseemos el trazo de unos candeleros y cruz, barrocos, de excelente y seguro dibujo. Fueron de su mano las preciosas lámparas de plata y bronce dorado que trabajó para San Martín, y que por desgracia se fundieron cuando la exclaustración. ¡Ligereza cruel é indisculpable á la que dió motivo la gran ignorancia fomentada por los mismos que fueron sus víctimas!

De su hermano *Francisco Pecoul y Crespo*, que vivió poco y vivió en Madrid, no tenemos en este pueblo más que la Concepción de plata que se guarda ó guardaba en el relicario (1) y una Santa Teresa que hemos logrado ver, y hace de su autor el primero de los artistas compostelanos de su tiempo. Es la imagen de un medio metro de alto, tan bien dibujada y sentida, de tan buen aire y hermosura, que en realidad poco será lo que en este punto pueda ponerse á su lado con ventaja en nuestra ciudad. Los paños son naturales, las proporciones airosas, gallardo el conjunto, y aunque se halla algo más movida de lo conveniente, mejor que suyo, es este defecto de su tiempo á que no era dado á na-

(1) Osorio y Bernard, *Gal. biograf.*, es quien da esta noticia. Sin que quiera decirse que no existe, podemos adelantar, que la obra de Pecoul que actualmente se guarda en el relicario, es la imagen de Santa Teresa. La de la Concepción, no la hemos visto.

die escapar por completo. Armoniosa y llena de majestad y dulzura, la mística doctora aparece, á los ojos del que la contempla, dotada de una nueva vida y tan conforme con el ideal concebido por el artista, que no parece sino que fué hecha de un golpe y como para siempre. Todo en esta obra delata las grandes facultades de Pecoul, cuya pronta muerte privó, no sólo á Galicia, sino á España entera del primero de sus orfebres, del único que podía emular en su tiempo con los Auguste, Caille, Biennais y demás plateros franceses que á últimos del pasado siglo y principios del presente, sostenían el buen nombre de su país en este género de trabajos. Y se comprende; Pecoul no era de aquellos plateros que necesitaban del auxilio ajeno, tan pronto sus obras, saliéndose de los límites marcados por la pura ornamentación, entraban ya en los de la escultura. Escultor él mismo, grabador en hueco, excelente dibujante, podía penetrar sin miedo y por propia cuenta en los misteriosos limbos de la inspiración afortunada: estaba, lo que se dice, en posesión de los medios necesarios para sobresalir en aquellas obras, á las cuales dedicó por entero, los breves días de una existencia tan fecunda como gloriosa.

Él y su sobrino *D. Francisco Pecoul*, asimismo santiagues, fueron por sus obras muy celebrados en la corte, en donde brillaron tanto y dejaron tan ventuorosos recuerdos para el arte, que se da el caso que mientras en su pueblo natal se ignora casi su nombre, óyese pronunciarlo en Madrid á inteligentes y aficionados con verdadero respeto y entusiasmo. ¡Siempre lo mismo!

Terminó D. Jacobo sus lámparas en 1800 y ellas fueron la última obra de valor artístico que produjo el siglo XVIII en esta ciudad. Por nuestras iglesias andarán otras lámparas, otros candelabros, cruces y demás trabajos de su clase, debidos á la habilidad y buen gusto de este platero, y

de su hermano *D. Luis Pecoul*, que también lo fué excelente. Andarán asimismo las debidas á los Piedras, menos famosos, pero no menos apreciables, así como los que fueron producto de los demás orfebres compostelanos de este tiempo. No se conocen, no se gozan, no nos es siquiera permitida la esperanza de poder algún día examinar tales obras con aquel detenimiento necesario para hablar de ellas con acierto. Necesítase que hombres menos recelosos, permitan verlos y estudiarlos á los que tengan las ideas políticas que se quiera, aman el arte y desean librar estos trabajos, tanto de las sórdidas y poco inteligentes manos del fisco, como de las no mucho más conocedoras de sus guardianes, á quienes según fama se ha visto emular con los primeros, en esto de maltratar y fundir las más curiosas obras de arte: obras que por no haberse podido estudiar á debido tiempo se perdieron para siempre, por el único delito de haber sido trabajadas en plata y oro, y ser tan ignorantes los que menos debieron ser osados á poner sus manos en lo que es doblemente sagrado por el servicio á que están destinadas, y por ser obras de arte, de las cuales nadie tiene derecho á disponer, sin grave responsabilidad moral cuando menos.

Grabadores.—Orfebres, herreros, broncistas, tenían todos una escuela, una tradición, una práctica y reglas deducidas de la observación: sígueseles á través de las diversas vicisitudes que á cada paso experimentan las artes que profesan, se les ve adelantar, retroceder ó estacionarse en su camino; mas no sucede lo mismo con nuestros grabadores en metal y madera. Reducidos desde un principio á ser meros auxiliares de la imprenta, y no habiendo tenido ésta entre nosotros mayor importancia, no debe extrañar que los prime-

ros grabados compostelanos correspondan al siglo XVIII. (1) Ignoramos si en el XVI y XVII se llevó á cabo en Santiago trabajo alguno de este género; lo que sí decimos con entera seguridad es que, á pesar de la diligencia que se ha puesto en averiguarlo, no llegó hasta el presente cosa anterior al año 1700, en que un tal *Poch* publicó la lámina grabada en metal, que corre al frente de la obra de Pallares, titulada *Historia de Nuestra Señora de los Ojos grandes.* No es buena, ni mejor que la firmada por *José Maragato*, que representando la *Virgen de la Barca* acompaña al poema de este título, escrito por Riobóo é impreso en Santiago en el año de 1720. Sin duda eran ambos, plateros y poco hechos á semejantes empresas, como sucedió, por lo general, á la mayor parte de los que en esta población manejaron el buril con mayor ánimo que fortuna en la primera mitad del siglo que estudiamos. Plateros eran, cuando menos *José Martínez*, del que poseemos un *S. José* grabado en cobre de más que tristísima factura, y *Juan Antonio López Aguirre*, de quien consta se le encargó desde Oviedo una lámina, que no satisficiendo los deseos del que había hecho abrir la plancha, dió lugar á un litigio, gracias al cual conocemos los precios que alcanzaban á la sazón esta clase de trabajos.

Por fortuna, el movimiento artístico iniciado á mediados del siglo que estamos estudiando, alcanzó también en Santiago al grabado, y *Angel Piedra*, el más fecundo y más afortunado de nuestros grabadores, produjo entonces las obras de este género, más variadas, numerosas y dignas de

---

(1) Los impresores Paz y Pacheco, que fueron los primeros establecidos en esta ciudad, suplieron con adornos de caja la falta de grandes iniciales y viñetas grabadas *ad-hoc*. El primero y único que dió algún impulso al grabado en madera, usando en los libros que salían de su imprenta, cabezas y finales de capítulo, orlas, etc., fué Ignacio Aguayo y Aldemunde, 1759 á 1785.

aprecio que se conocieron entre nosotros. No es, por cierto, que no hubiese quien le igualara, pues en su misma familia se encuentra á Jacobo y á Luis, que manejaron el buril con la misma tendencia y acierto que él, sino que entregado por completo al cultivo del grabado, fué el primero que se sepa, que abrió en madera las mejores láminas de este género que conocemos, haciéndolo con tal gallardía y soltura, que agrada más en esta clase de trabajos que en los de cobre, á pesar de tenerlos harto apreciables. Á unos y á otros, les desgracia en extremo el que, por lo general, y según todas las probabilidades, dibujaba él mismo los asuntos, y eran éstos vistas de retablos é imágenes, más notadas por la devoción que inspiraban, que por su mérito artístico. De este modo se explica la gran diferencia que de pronto se percibe en sus grabados, cuya notoria desigualdad se advierte de golpe comparando los de una sola figura (que son siempre los mejores) con los que representan retablos, edificios y demás asuntos análogos.

La verdad es, que los tiempos no eran fáciles y propicios á semejante género de obras; todavía los Carmona no habían manejado el buril, y era por lo tanto necesario atenerse á lo que nos daba Palomino, cuyo mérito relativo conocen bien los aficionados. De éste vino á Santiago la lámina que representa el *Altar del Socorro en San Martín*, costeada por los monjes de dicha casa y, ó mucho nos equivocamos, ó la vista y estudio de esta obra influyó grandemente en la manera de grabar de Piedra, poco vigorosa y poco variada, caso que no lo tuviese todo de *Fr. Ambrosio de Santo Tomás*, su maestro tal vez, el cual seguía los pasos del ya citado Palomino.

Hijo de la ciudad compostelana, emparentado con artífices todos ellos de verdadero mérito, viviendo en el único foco artístico, digámoslo así, que había á la sazón en Ga-

licia, y en un tiempo en que el arte gallego empezaba á levantarse de su cruel postración, distinguióse desde el príncipio por una cierta dulzura y gracia en los grabados y por una soltura, para el caso magistral, que le dan puesto honroso entre los que por aquel entonces cultivaban las bellas artes en Santiago. Si hubiese estudiado en la corte y seguido las lecciones de un maestro de la fuerza de Carmona, tendríamos en Angel Piedra nuestro primer grabador; no habiéndolo hecho—y á pesar de las grandes dotes que el cielo le había concedido—sus obras no pasan de mediocres, y tan sólo apreciables con relación á la ciudad y tiempo que estudiamos. No se conocen todos sus trabajos, pues por su índole especial escapan á la investigación más paciente; eran en su mayoría pequeñas estampas, que en su tiempo, como ahora, se daban á los muchachos que asistían con vela á las procesiones; mas con las que se conservan y hemos logrado reunir, hay más que suficiente para poder juzgarle. Poseemos un pequeño cobre en que Piedra grabó un San Luis Gonzaga de medio cuerpo, que se salvó por la especial circunstancia de que, una vez cansado, se le aprovechó para abrir en su reverso otra lámina, lo cual si fué dichosa causa de que perseverase, en cambio nos le dió estropeado, pues para hacer las tiradas del nuevo grabado, era forzoso que el tórculo apretase en el desechado, matando por completo los finos y dejándole inservible, como se ha visto por alguna prueba que hemos hecho tirar. Aunque por él se ve lo dulce de su rayado y la seguridad con que paulatinamente avanzaba en su obra, es probado que Piedra fué más feliz en el grabado en madera, apareciendo en éste más franco y decidido. Es de éstos el retrato de Bedoya, que corre al frente de la obra de este médico, titulada *Aguas medicinales*, el *Santiago á caballo*, de á cuartilla, que acompaña las *Sinodales* de Gil Losada, y el *Santiago á caballo*, viñeta

que campea en la portada del folleto de Salgado y Somoza, sobre foros; este último bastante bueno, aunque cruelmente estampado, por no conocerse á la sazón el sistema de alzas y recortes de ahora, resultando, por lo tanto, pesado y de no mucho aire. En cobre tiene numerosos trabajos, por más que ni todos perseveran, ni los que quedan merecían por igual llegar hasta nosotros. No es necesario citarlos, pero sí decir, que fué el único grabador con que contó Galicia y que nadie le iguala, pues aunque un tal *Varela* dejó una apreciable orla en madera para hojas de grado, si compite, no supera á lo que tenemos de Piedra. Son sus contemporáneos *Jacobo de la Piedra* (sic), platero, según todas las probabilidades, hermano de Angel, que grabó en 1760 un escudo de armas para un *ex libris* del lectoral de Sevilla, Gil de Araujo *y Manuel Landeira*, ya citado como pintor, de cuya mano es el retrato en cobre, de media plana, del arzobispo San Clemente. Está bien dibujado, no mal entendidas las sombras, pero de poca libertad y menos seguridad en el rayado, de tal modo, que á primera vista se le toma por una agua fuerte, retocada por desacostumbrado buril. Las sombras del rostro están dadas con puntos. No recordamos si es suya la portada de la obra de *Río*, titulada *Arte de relojes*, tratada con bastante maestría, ó si de alguno de los que les seguían en la afición á esta clase de trabajos, como *Juan García*, *Hipólito Fernández Sandin*, *Luis Piedra* y *Jacinto López*, de quien tenemos el plano de Santiago, así como también bastantes estampas en madera y cobre. Vénceles á todos, aquel que fué el más insigne de nuestros grabadores, el ya citado *D. Melchor de Prado*, artista siempre digno de admiración y respeto. Había estado en Madrid, había acompañado á Cornide y á Ponz en sus viajes y exploraciones arqueológicas, era hombre que había visto más cielos que los de la ciudad natal y conocido más artes que las compostelanas; ¿cómo com-

petir con él los que no habían abandonado nunca las orillas del patrio río y buscaban entre tinieblas el camino cerrado á sus aspiraciones? Nada, por lo tanto, debe sorprender que les venciera Prado, y que de las prensas compostelanas no hubiese salido jamás cosa que pueda compararse, ni de lejos, á la hermosa estampa de *Nuestra Señora del Rosario*, que le debemos y acompaña á las *Constituciones* de aquella cofradía, impresas por Aguayo en 1790. Es un grabado en dulce, el primero en que el claro-oscuro está entendido y se saca de él todo el partido posible; el primero en la suavidad, gracia, armonía y conveniente distribución de la luz, que es lo que en realidad constituye una obra de arte.

El grabado en hueco nos fué, como quien dice, desconocido. Puede asegurarse así, por cuanto en nuestra ciudad, de antiguo no se cultivó más arte que el puramente necesario. Vendíanse, es cierto, muchas medallas á los peregrinos, en especial las del Apóstol, Virgen del Pilar y de las Angustias, de las cuales hemos tenido ocasión de ver algunas y muy excelentes, pero todas eran de fundición. No se abrió, que se sepa al menos, un solo troquel en Santiago durante el siglo que estudiamos, (1) por más que no faltase quien, con disposiciones para ello, se sintiese inclinado hacia semejante clase de trabajos. Consta, al menos, que el ya citado D. Francisco Pecoul concurrió á las clases de la Academia de San Fernando, y ganó en 1787 un premio por su medalla *La Unción de David por Samuel.* Es compostelano, es el único de su tiempo que se dedicó al grabado en hueco, y por sí trabajó algo para el cabildo de Santiago, y existe todavía, recordamos el nombre siempre glorioso

(1) Hemos visto algunos sellos para estampar en seco—y la catedral de Santiago los tuvo—bastante buenos, mas no es posible decir de quién sean, ni menos consta que se hubiesen abierto en nuestra ciudad.

de su autor, para que se guarden y conserven éstas y demás obras suyas con aquel respeto y cariño á que son tan acreedoras. Por lo demás, los que á principios del presente siglo se encargaron de abrir los troqueles de las monedas batidas en Jubia durante la guerra de la Independencia, gallegos eran sin duda, y lo que es más, hijos de la vieja Compostela. (1) Si semejante sospecha pudiese, sin más, en-

---

(1) No se halla noticia de más grabador en hueco que Pecoul, aunque puede suponerse que D. Melchor Prado, así como abría sellos para estampar con tinta, lo haría también para en seco. Sin embargo, nuestra Casa de la moneda, lo mismo que la de la Coruña, y últimamente la de Jubia, debieron tener artífices idóneos en esta clase de trabajos, que abriesen los necesarios cuños para la fabricación de numerario.

En Santiago se batió moneda, conocida entre los numismatas bajo la denominación de *Sancti Jacobi*, y por más que no sea hoy posible decir hasta qué época gozó de tan notable privilegio la iglesia compostelana, puede muy bien sospecharse que fué por más tiempo del que se piensa, puesto que todavía á últimos del siglo pasado existía en esta ciudad una calle denominada *Rua da moeda*, que creemos sea la que desde la esquina de la calle de la *Rua da Conga* baja á la del *Rego d'augua*, acusando desde luego su inmediata dependencia del cabildo. Parece también que no siempre estuvo en la misma calle, pues con frecuencia hallamos mención de una *Rua da moeda vella*, y un foro de Sar de principios del siglo XVI, se refiere ya á una casa situada en la *Rua da moeda nova*; lo cual quiere decir que la iglesia tuvo estas oficinas en dos diversos edificios, situados en dos calles distintas.

Se han hallado monedas que dan lugar á pensar que la catedral de Lugo gozó de igual privilegio que la de Santiago; mas ni fué posible comprobar la especie, ni entre los numerosos documentos que poseemos referentes á dicha iglesia, se halla cosa que confirme semejante sospecha. En Tuy sí que batió moneda de plata y oro «para pagar ó soldo aos que os serviaô», el rey de Portugal, D. Fernando (*Cron. Conimbricense*).

La Casa de la moneda de la Coruña es también antigua. No baja su creación del reinado de Alfonso XI, pues como ciudad realenga y tan favorecida de los monarcas leoneses, hubo de gozar muy pronto de tan noble prerogativa. En 1338, ganó ya el Concejo un privilegio fechado en Trujillo á 4 de Enero de dicho año, para que los monederos que pretendían ser exentos de tributos, pagasen alcabala, pechos, derramas, etcétera, como los demás vecinos. Esta lucha, entablada entre los oficiales de la Casa de la moneda y la ciudad, no cesó por eso: cien años después, estando el rey D. Juan en Segovia, hubo necesidad de confirmar, con fecha 29 de Abril de 1433, la anterior determinación (*Arch. mun. de la Coruña*). Durante tan largo intervalo, no sólo se labró en esta casa la moneda necesaria para la contratación en Galicia, sino también

trar en el número de las verdades confirmadas—aunque la vista, la diferencia que hay entre las monedas de Jubia y las de Segovia, casi debe asegurarse fueron manos novicias

---

la que el citado rey de Portugal D. Fernando y el Príncipe de Gales mandaron fundir, y tal vez las doblas de la banda, que por merced de Enrique II, acuñó Hernán Pérez de Andrade, y llevaban en el reverso sus armas.

A esta casa dió gran impulso la Reina Católica, de cuyo tiempo hemos hallado algunas piezas, notables por lo bien ejecutado de su cuño.

En 1475, confirma ya en el puesto que tenía por Enrique IV, á Juan Mosquera, balanzario. De 1476 es el documento más curioso que poseemos respecto á este establecimiento: en él se da noticia del número y nombre de los oficiales, especificando los cargos, entre ellos el de entallador, que ejercía Francisco Yañez (*Arch. gen. de Simancas*).

No sabemos si la decadencia en que hallamos esta casa databa de más atrás, ó era relativamente moderna: consta, sin embargo, que en 1575, estaban la mayor parte de sus oficios por proveer, y que por esta causa, no se podía fundir la nueva moneda, que á petición del Reino, mandó rehacer Felipe II (*Archiv. gen. de Galicia*). Por las monedas que hemos logrado ver acuñadas en la Coruña, y que pertenecían en general á Felipe III y muy en especial á Felipe IV, podia decirse, que sólo durante ambos reinados funcionó esta casa: mas hemos hallado documentos por los cuales consta que en 1680 se abrió la fábrica y que, mandada recoger la moneda llamada de molinos, se labró la nueva, que llevaba por armas el león de un lado y el castillo del otro, el nombre de Carlos II, el año en que se fabricaba y la casa en que se hacía. En las monedas de Felipe III y IV, se veía el busto de los monarcas. La marca de la fábrica era el cáliz, que representa Galicia, y una C ó Ca inicial, y abreviatura de Coruña; pero asimismo de Cuenca, que para mayor confusión tenía Casa de moneda, y por armas un cáliz con una estrella encima. Así es tan difícil el diferenciarlas.

La Casa de moneda de la Coruña estuvo en el edificio que aún hoy se señala, al lado de la iglesia conventual de Santo Domingo. Según Cornide, no se batió en ella sino moneda de cobre; mas no debe entenderse así, á no ser desde el reinado de los Reyes Católicos. Con el advenimiento de la casa de Borbón, parece cesó la fabricación de moneda, aunque no puede asegurarse así rotundamente.

Las necesidades creadas por el levantamiento del reino de Galicia en 1808, fueron causa de que se pensase en utilizar los talleres de Jubia para batir moneda de ocho, cuatro y dos maravedís. Se encuentran desde 1809 hasta 1827 (según podemos recordar), volviendo á hallarse desde el 1835 ó 37, y cesando de hecho con la adopción del sistema decimal.

Los cuños son por lo general de escaso mérito, lo mismo en las de la Coruña que en las de Jubia, pero se distinguen entre estas últimas las de 1820 al 23, época en que estuvieron al frente de dicho establecimiento Antelo y Díaz de Robles, único artista este último que sepamos ha

las que grabaron el informe busto de Fernando VII — claro es que tan especial circunstancia honraría á los artífices santiagueses, siempre hábiles y dispuestos, sobre todo, para el cultivo de las artes decorativas. Desgraciadamente hubo de faltarles en todo tiempo, protección, estudio y modestia, triple inconveniente que rindió á los mejores, y no permitió á los que les seguían de cerca, ser otra cosa que artesanos que llevan á cabo, y de una manera espeditiva é indiferente, las obras que la ignorancia les demandaba y producía la rutina.

Forzoso era que así sucediese: el público pedía poco, y poco se le daba. Pintores, escultores, ornamentistas, grabadores, en una palabra, cuantos con más ó menos entusiasmo y conocimiento cultivaban las bellas artes en Santiago, se veían forzosamente arrastrados á la mediocridad, á la impotencia, y lo que es peor, al propio contentamien-

---

pasado por aquella casa. Las del reinado de Isabel II no son tampoco mejores.

La fábrica de Jubia se cerró en 1827 por el Ministro Ballesteros, que no quiso cubrir con su protección las irregularidades que por aquel tiempo se hicieron patentes, pues nada más cierto que desde 1823 las monedas de cuatro y ocho maravedís son más pequeñas que las de la época constitucional, y de un metal tan insuficiente, que apenas se hallan algunas cuyo busto no esté completamente frustrado.

No tenemos noticia de que en este establecimiento se hubiese criado más grabador en hueco que el *Sr. D. Carlos Porto*, protegido de Ballesteros, quien le llevó á la fábrica de moneda de Madrid, donde dejó buena memoria de sus talentos. Entre los superintendentes deben recordarse el padre de los ilustres escritores Rua Figueroa (1854 á 56) y el malogrado D. Benito Vicetto, en cuyo tiempo se vendió neciamente la fábrica de Jubia (1870).

Y ya que de estas cosas se trata, se añadirá que no hay noticia de que en Galicia se hubiese fabricado moneda falsa. Sólo consta que á mediados del siglo XVII fué preso por expenderla un inglés, condenado á muerte y ahorcado en Vivero. Sin embargo, parece que en cierta casa cuyos indivíduos pertenecieron al Santo Oficio de Santiago, se hallaron hace años los troqueles y demás útiles del oficio, que difícilmente sirvieron para fabricar moneda de ley. De algo había de servir la inmunidad de que disfrutaban los oficiales de la Inquisición, y en algo útil para ellos habían de ocupar sus ratos de ócio!

to. Un no se sabe qué de blando en la atmósfera y en las costumbres, que les inclinaba á la pereza, la falta de estímulo, el escaso desarrollo que en las pequeñas poblaciones alcanza siempre el arte y cuanto con ello se relaciona, lo lejos que vivían de los grandes centros, la ininteligencia del público, y si hemos de juzgar el pasado por el presente, la vanidad innata—hay que tener el valor de decirlo así—en nuestros artistas, hizo que éstos se contentasen con facilidad, se estacionasen á los primeros pasos, y se creyesen grandes, porque, siendo tan pequeños, sólo se medían entre sí. El público, por su parte, no se preocupaba de tales cosas; los monasterios, conventos y iglesias catedrales, que por propia conveniencia debían fomentar el buen gusto, no eran tampoco lugares privilegiados y de refugio para las bellas artes gallegas. Pedían poco, y se cuidaban menos de lo que se les daba: les contentaba lo barato, y gracias si dentro de sus muros se encontraba un hombre de gusto, un protector entendido y entusiasta por tales cosas. Y ello es tan cierto, que apenas si en el siglo que tan por extenso acabamos de estudiar, pasan de unos cuantos los que hubiesen dado pruebas de ser verdaderos conocedores de la obra artística de sentir natural inclinación, la necesidad de estimular á los que las producen y comprender de qué manera eficaz y efectiva se ensalzan y levantan las bellas artes en un país dado, de inmerecida y tristísima postración.

Tratándose exprofeso en este libro del arte en Santiago y en el siglo XVIII, recordándose á los artistas que en dicha centuria y ciudad florecieron, sería una verdadera injusticia no mencionar, siquiera de pasada, á los que les protegieron y animaron en la vida oscura y laboriosa que aquellos llevaban. El canónigo Gondar y el marqués de Camarasa, fueron los primeros que, ayudados del espléndido canónigo Ulloa, dieron verdaderas y elocuentes pruebas de su

amor al país, trayendo de Italia estatuas, cuadros, lámparas y demás objetos de arte, á cuya vista y estudio pudiesen nuestros artistas rehacerse y adelantar en sus trabajos. Siguiéronles después, aventajándoles en una discreta protección y cariño para los nuestros, el *Conde de Gimonde* y el canónigo *Páramo y Somoza*, que reunieron gran cantidad de cuadros en sus casas, al tiempo que el cura de San Benito, *Chantre y Torre*, mostraba predilección de buen gusto por las obras pictóricas.

Amar el arte, sentirse inclinado al estudio y contemplación de las más celebradas obras, tener para los grandes artistas un natural y entusiasta respeto, y, sin embargo, descender hasta los pequeños, animarlos, protegerlos, y sólo por ser de los nuestros, levantarlos, gracias á la estimación con que se les distingue, á la propia estimación, es una obra de caridad y patriotismo tan grande como la que lo sea más; obra de caridad y patriotismo, á la cual sólo por un dulcísimo, un intenso amor al país y sus glorias, puede sentirse inclinado un hombre cualquiera. Esto es lo que hicieron el conde de Gimonde y Páramo y Somoza. Ellos fueron los que con más eficacia contribuyeron á levantar en estas cosas el espíritu público, ellos los que protegieron á los artistas, no con vanas palabras y alabanzas estériles, sino adquiriendo sus obras, pensionándolas para que pudiesen extender á más sus conocimientos, procurándoles una situación desahogada, levantándolos en la pública opinión al rango á que debieran aspirar por propio movimiento, y tratando de que los sacrificios que se imponían no fuesen estériles. Tan nobles sentimientos y generosos esfuerzos, no dieron, por desgracia, más resultado que preparar á las bellas artes compostelanas, en el pasado siglo, un hermoso ocaso. En el actual, se vivió bastantes años de aquella gloria y de aquellos fulgores, pero se vivió también

en la inacción, en la rutina, en la miseria, en la esterilidad, llegando hasta perderse, lo que nunca se había perdido, las nociones prácticas del arte. Al presente parece como que éste quiere levantarse un tanto de su postración, pero ¿dónde está la mano protectora, dónde la palabra que anime y el alma que comprenda? ¿Qué esfuerzos se hacen para extender su utilísima enseñanza y proteger á los que la cultivan con algún éxito, y pudieran llegar á más, si á más se les ayudase?

Los pocos artistas que abandonan su país buscando fuera lo que aquí se les niega, prueban con sus adelantos, que lo que nos hace falta en Santiago como en toda Galicia, es la necesaria enseñanza y la debida protección y ayuda, que los gallegos tienen un perfecto derecho á esperar de su tierra y de sus comprovincianos, no miserables limosnas, negadas á cada momento y regateadas siempre, sino el pago legítimo de la gloria con que el artista enaltece su país natal. Esa gloria es algo útil, y no se adquiere de valde. Corona de esplendores para la patria, no debe serlo de espinas y sufrimiento para los que desde la soledad y pobreza de su hogar, cuentan por horas de martirio las horas de su vida, y ven con tristeza que ni sus talentos, ni sus obras, ni su resignación, ni la escasa gloria que rodea su nombre, servirá á sus hijos, sin fortuna, para que algún día se recompense siquiera en ellos las penas y dolores sin número que pasaron en silencio, sabiendo ¡triste y desolada cosa! que su mayor desgracia fué la de haber nacido en su país.

LISTA

DE LOS ARTISTAS QUE FLORECIERON EN SANTIAGO

DURANTE EL SIGLO XVIII,

Y NOTICIA DE SUS PRINCIPALES OBRAS.

Las noticias que se conservan relativas á los artistas que nacieron ó trabajaron en Santiago durante el siglo XVIII, son tan escasas y diminutas, como se hecha de ver leyendo la lista que sigue; pues solo á duras penas y después de largas y no siempre fructuosas investigaciones, ha sido posible reunir los datos que sirvieron para su redacción. Débese esto á la gran incuria que en todo tiempo devoró Galicia, al poco aprecio en que aquí se tiene á tales gentes, y asimismo al descuido innato en los que se dedican al cultivo de las bellas artes, respecto de cuanto con ellos y sus obras se relaciona. Ni los más célebres, ni los más cercanos á nosotros, ni siquiera aquellos cuyos hijos viven todavía, se libraron del olvido, que como á perpetuidad, hechan ya en vida sobre sí mismos nuestros artistas. Habiendo vivido la mayor parte en un estado harto cercano de la indigencia, nadie ni nada los recuerda: apenas si en los talleres se conservan por tradición los breves datos—tan breves como incompletos y contradictorios—de que nos servimos. Bajo este punto de vista bien puede decirse que la presente lista, equivale á una resurrección. Vienen á la vida casi todos los que en ella figuran, sin haber vivido antes más que en las angustias de una inmerecida pobreza, en el desaliento del más cruel de los abandonos. Es cierto que á conocérseles mejor, la mayor parte no ocuparía en este libro ni siquiera la modesta línea en que aparece su nombre: mas, ¿cómo condenarles al eterno silencio, y negar todo recuerdo, á los que cuando menos por su gran resignación lo merecen tanto? ¿Cómo distinguirlos entre sí y separar debidamente el trigo de la cizaña?

Hé aquí por qué no hemos tenido valor para suprimir en

el presente libro, las notas biográficas que van á continuación, ni mucho menos limitarlas á aquellos artistas que indispensablemente son acreedores á la memoria de su pueblo. La misma abundancia de nombres desconocidos á voces dice que, en su mayoría, eran gentes de escaso valer; pero esta consideración que bastaría por sí sola para condenarles al olvido más completo, permite cuando se les considera en conjunto, apreciar con toda exactitud el gran movimiento artístico que se sintió entre nosotros durante todo el siglo XVIII. Por otra parte ¿cómo pedir á los que nacían y vivían en la más ingrata de las pobrezas, que produjesen obras de verdadero mérito, si entonces como hoy, no había verdadero instinto artístico en el país y lo de fuera se tenía por óptimo y se pagaba más? El mismo D. Felipe de Castro, á quien tanto debe la escultura española, no hubiera sobrepujado á los mejores, á no haber huído de Galicia, abandonando pronto y para siempre el taller de aquel Romay sin ventura, cuyas obras apenas se diferencian de las demás de su tiempo y ciudad.

Empezaban los infelices—que así puede decírseles—por ejercer su arte en cuanto tenía de más humilde. Don Lucas Ferro Caabeiro, cuyo talento alcanzó el recuerdo de Cean Bermúdez, y que dejó un hijo de cuya mano salieron los principales edificios modernos de Santiago, fué *pedreiro* en sus principios, como lo fué también aquel D. Clemente Fernández Sarela, de quien decían los contemporáneos que era el mejor arquitecto de su tiempo. Crespo fué ebanista y Turnes carpintero. Unían, á veces, á su ocupación favorita una industria ó tráfico que les permitía mayor desahogo. Saco y Rivera escultor, tenía despacho de vinos, Gato un telar; los Fontenla vivían mejor del producto de un horno que poseían que no de sus trabajos artísticos. Por lo general, habitaban en los más apartados y míseros barrios de la ciudad. Todavía puede ver el curioso la casa en que vivió en la Cuesta Nueva, el por tantos conceptos infortunado Ferreiro, y comprender por ella qué clase de vida debió llevar, aquél que fué el más insigne estatuario de su tiempo en Galicia. De cómo eran tratados por los hombres de inteligencia, bien claro se advierte leyendo el pleito que el canónigo Gondar siguió contra Gambino, hombre

este último de una dulzura y bondad de carácter tal, que se revela en todas sus obras. Llegóse á ver nuestro artista, amparado de los escribanos que entendían en el asunto, y sólo tratado con dureza por el mismo á quién, lo limpio de la cuna y lo claro de su ingenio, imponían la obligación de imitar en este punto—ya que en todo lo que era fausto les imitaban—á lo que hacían en Roma las gentes de iglesia con los artistas á quienes los canónigos compostelanos no equiparaban siquiera con los concertistas de que habían llenado su capilla. Es verdad que también ellos eran, por su parte, fáciles en esto de adornarse con el título de artistas, que el aparejador se llamaba, arquitecto; el tallista, escultor; y el pintor de puchero en cinta, pintor á secas. Mas, á pesar de todo, no obstaba para que, en medio de su medianía, fuesen, por lo general, hombres dignos de aprecio, y que á haber entre nosotros más estímulo y un verdadero conocimiento y aprecio de las obras de arte, hubiesen dado, limitándose cada cual á aquello para que se sentía con más disposiciones, verdaderos días de gloria á su patria. No se hubieran totalmente olvidado sus nombres, que sea como si no hubieran vivido. Buena prueba de ello es que Cean, escribiendo cuando Cornide y Ferro Requejo podían proporcionarle buenas y seguras noticias, mencione en su *Diccionario* á muy pocos de nuestros artistas; repita el artículo SILVEIRA, bajo el nombre de ROMAY, y dé á este último tanta vida como acaso no la tuvieron él, sus hijos y nietos. Por su parte, Riobóo, que tan curiosos apuntes dejó acerca de los hombres distinguidos de Galicia, no creyó oportuno ocuparse de los artistas, ni siquiera de los de su tiempo: en tan poco se les tenía. Y si no, dígase: ¿quién conoció, antes de ahora, á Piedra como grabador, como platero á Pecoul, como maestro de obras á Fr. Miguel de los Mártires, como pintor de encarnaciones á Calvelo, y como arquitecto insigne á *un tal Savela*, que así le llama Llaguno?

Para llenar tan gran vacío, para volver á la vida á los que están muertos y olvidados, bien se ve que fué preciso malgastar mucho tiempo y acudir á todas las fuentes vivas en que, á fuerza de diligencia, pudiera en parte suplirse la total carencia de datos que en tales cosas se experimenta. Movíannos á ello, no sólo el convencimiento de que es más

que necesario el emprender seria y concienzudamente este y otros estudios relativos al pasado de Galicia, sino también aquella dulce conmiseración para con unas gentes que tantos infortunios experimentaron, y el amor que les tenemos, y nos parece heredado con la sangre (1). Por eso mismo no se ha rehuído el trabajo ni se escaseó el tiempo, y así nos es posible decir, con seguridad, que aparte de las noticias que por tradición se conservan en los talleres y hemos recogido *ex-ore*, se consultaron con bastante fortuna:

El tomo correspondiente á Santiago, de la *Estadística*, titulada *De la Unica*, formado en el año 1750 á 52. (Arch. de Simancas).

Los libros de fábrica y los parroquiales de algunas iglesias.

Los legajos de *Nobleza é hidalguías*, del Archivo municipal; y sobre todo,

Los pleitos que sobre cuestiones con artistas se conservan en el Archivo general de Galicia, que han sido para nosotros el más grande y el más poderoso de los auxiliares.

---

(1) En el testamento de nuestra bisabuela paterna, tanto el albacea como los testigos, todos pertenecen á la clase de artistas menores que llenan en su mayoría la lista que va á continuación.

ABREVIATURAS: P., pintor. P. de e., pintor de encarnaciones. E., escultor. T., tallista. R., retablista. A., arquitecto. M. de o., maestro de obras. E. y a., ensamblador y arquitecto. H., herrero. B., broncista. O., orfebre. G., grabador. N., nació. † murió.

A

AGRA (D. José). Natural del Son, en cuyo puerto tuvo su taller. Hizo, en compañía de D. José Castro Salcedo, el altar mayor de San Martín de Noya. Se le atribuyen, en la misma villa y convento de San Francisco, los altares de San José y santo titular. El de este último es un baldiqui parecido al del convento de igual nombre, en Santiago.

Dícese que es suyo en esta ciudad el altar mayor del Carmen.

ALDREY (Manuel). R. Vivía en 1769, y se titulaba maestro de escultura y arquitectura.

ALONSO LÓPEZ (D. Juan). N. en Ferrol, en cuya ciudad † á 21 de Junio de 1839. Fué hermano del escritor D. Juan, y como él, hombre famoso y gran mecánico. Estuvo en París. Fué compadre y protegido de Chantre y Torre, y así dejó en San Benito el Santiago peregrino (lo creemos copia), que se puso en lugar del que había pintado D. Plácido, y le era superior, según hemos oído. Pintó también el Apostolado de los púlpitos, copia.

En el Hospital, cuatro composiciones históricas al claro-oscuro, y en la puerta del sagrario de la capilla, un Salvador.

ALVAREZ (Agustín). Consta que era de edad avanzada en 1769. Trabajó para San Payo, en cuyo altar mayor tiene las imágenes del santo tutelar, Santiago y San Millán; y en el altar de San Benito, otro San Millán pequeño: estos tres últimos á caballo.

ANDRADE (Domingo). Figuraba en 1664 como maestro de obras de la catedral, y á él se deben las principales ejecutadas en la basílica compostelana durante su largo magisterio. Á pesar de haber sido insigne arquitecto, no le menciona Llaguno, cabiéndonos así la honra de haber sido de los primeros á darle á conocer como autor de la preciosa torre del reloj, que es una de sus principales creaciones. Hállase á cada paso noticia de él en las memorias del tiempo, probando asi su importancia y el aprecio en que se le tenía. En los papeles de la Inquisición, en los del cabildo, en los diversos pleitos sostenidos por los artistas contemporáneos suyos, se le ve figurar á menudo y en puesto distinguido.

Tuvo una curiosa librería referente al arte que profesaba, y no era ajeno á los asuntos literarios, como lo prueban el libro que escribió sobre las *Excelencias de la arquitectura*, Santiago, 1695, 4.º (rarísimo) y la siguiente composición latina, inédita hasta el presente:

VERSUS IN HONOREM DIVI JACOBI PER DOMINICUM AB ANDRADE.

O felix civitas, felix sub nomine tanto,
O regnum, quo nunc omnia tuta manent,
Fungere lætitia, siquiden veneraris aperte,
Quo nihíl in solo pulchrius orbe nitet
Fama canora modo resonet mayore boatu
Concinet et celebri Fama canora modo
Nomen Patroni super aethera surgat.

Era de excelente carácter, sencillo y bondadoso, de lo cual dan fe algunas cartas suyas que conservamos. De su amistad con los principales artistas del tiempo y ciudad, da asimismo testimonio el haber tenido en las fuentes bautismales á un hijo de Diego Romay, arquitecto. Por aquel tiempo pertenecía como feligrés á Santa Susana. Dice Zepedano, que deseando este maestro, á los últimos de su vida, seguir la carrera eclesiástica, acordó el cabildo en 3 de Abril de 1700, darle la congrua para ordenarse *in sacris*. Según el mismo autor, llevaba á la sazón cerca de cuarenta años de maestro de la catedral. † en 1704.

El Sr. Vesteiro, que en lo que escribió de Andrade se guió ciegamente, aunque sin citarnos, por los datos que acerca de este arquitecto habíamos publicado, tomó por cierta la fecha de la impresión de las *Excelencias* que en nuestro *Dic. de escr. gallegos* aparece equivocada, cayendo, por lo tanto, en los más curiosos é incomprensibles errores, pues asegura que floreció en el siglo XVI (en el XVII decíamos), y que de este tiempo es la torre del reloj, aseveración que prueba, cuando menos, la ligereza y desconocimiento de las cosas, con que tan á menudo se escribe entre nosotros.

AREN (Pedro). A. Aunque famoso como Andrade, no tenemos mayores noticias acerca de su vida y obras que trabajó. Consta que en 1695 fué nombrado perito tasador en un litigio, y esto es todo. Por vivir tan cerca del siglo que estudiamos, y ser posible que le debamos algo en nuestra ciudad después de 1700, le incluímos en esta breve lista.

ARIAS VARELA (D. Manuel). Era bastante entrado en años cuando ayudó á costear la Escuela de dibujo de la Sociedad Económica, siendo uno de sus primeros maestros. Llamábanle pintor de la catedral, se señalan como obras suyas la Dolorosa de medio cuerpo que corona el altar de Fondevila y la pintura que llena el vano del retablo y representa un ángel mostrando el lienzo en que está impresa la Santa Faz. En 1750 suena ya como pintor. Ignoramos si es suya ó de Miguel Varela la orla para hojas de grado, grabada en madera por un artista de aquel apellido, que es bastante buena, y sufre la competencia con las mejores de Piedra. En 1770 era vecino de San Fructuoso.

B

BARREIRO (Andrés). Hijo de Cristóbal y Margarita Nieto. En 1707, siendo feligrés de Santa Susana de adentro, pidió á la ciudad se le guardasen las preeminencias de que gozaba como escultor y arquitecto. Uno de los testigos asegura que Barreiro, «siempre ha sido y es profesor de dicho arte de escultura y arquitectura, haciendo obras para retablos y colectorales (sic) de iglesias y oratorios particulares.»

Barreiro (Andrés). Por la *Estadística* consta que vivía en Santiago en 1750 un pintor de este nombre y apellido.

Barreiro (Andrés). R. En 1756 tenía veintiocho años.

Barreiro (Ventura). Figura en la *Estadística* entre los escultores tallistas, ebanistas y ensambladores.

Bermúdez Barba Figueroa (D. Francisco). P. de e. En 1792 fué nombrado perito para reconocer lo pintado por Río, en Santa María del Camino.

Blanco (Silvestre). M. de o. en 1792.

Boado (Roque). R. Nació en Conjo en 1735.

Bouzas *vid.* García Bouzas.

C

Caamiña (D. Plácido). Fué lego de San Martín Pinario, en donde estudió la arquitectura al lado de los grandes maestros que tuvo siempre este monasterio. Todas, ó la mayor parte de las obras arquitectónicas que en él se ejecutaron durante la segunda mitad del siglo, fueron ideadas por Caamiña. Tiénesele generalmente por hijo de Santiago, en cuya ciudad † hacia 1812, siendo de noventa y dos años de edad.

Trazó y dirigió en 1772 la escalera de movimiento que da ingreso á la iglesia de San Martín, y asimismo la que va desde la sacristía al coro alto, y es de cantería, al vuelo y con baranda de hierro. Son suyos los altares colaterales de la capilla del Socorro en la citada iglesia, los de Santa Escolástica y el Santo Cristo, y quizás los dos primeros, hoy inservibles, que se encuentran en ambas naves colaterales, pues poseemos el trazado de uno de ellos firmado por Caamiña, lo mismo que el del magnífico monumento de Semana Santa de que se enorgullecían los monges, y con razón. Es de estilo greco-romano, de muy buen aire y proporciones, y se adornaba con las esculturas que, debidas á Ferreiro, se ven en las pechinas de la sacristía. En esta última se encuentra también la cajonería, que es de su mano, y por cierto no despreciable.

Dióle gran fama en su tiempo el haber puesto en su aplomo las paredes laterales del claustro de San Agustín en nuestra ciudad, que habían sufrido bastante efecto de un rayo, usando para ello de una máquina tormentaria de su invención, y que mereció los elogios de la Academia de San Fernando. Añaden que, á propósito de todo ello, escribió un libro, el cual quiso ver impreso aquella docta Corporación, aunque en vano, pues el lego contestó que lo imprimiese la Academia, pues él no podía. Esto nos parece una de tantas leyendas como, acerca de nuestros artistas, se conservan en los talleres, en donde pasan al presente punto menos que como artículos de fe. Concluyó la iglesia de San Francisco.

Calderón (Manuel) P. de e. Vivía en 1750, y fué maestro del famoso Río.

Caeiro (Fr. Francisco). Lego franciscano á quien cupo la gloria de correr con la mayor parte de la construcción del grandioso templo de San Francisco. Fué hombre de grandes dotes y fama; pero no se sabe que haya dejado otra cosa, que el altar churrigueresco de San Antonio en la iglesia antigua de su convento, del cual se conservó, hasta hace poco, la traza, guardándose todavía entre algunos aficionados el gra-

bado en cobre que lo representa. Afirman, sin embargo, que es suya la Angustia de Abajo; pero de esto ya se ha dicho bastante.

Calvelo (Juan José) P. de e. Fué natural de Santiago, y tal vez de la familia que dió á Galicia el provincial de agustinos calzados Fr. Juan Calvelo, íntimo amigo del P. Florez, y sujeto de gran fama, lo mismo que otros dos insignes eclesiásticos tan conocidos á mediados del siglo pasado, por su saber y literatura. Tuvo gran reputación entre los escultores de su tiempo, por haber compartido con Lameyra, la gloria de pintar la mayor parte de las esculturas de Ferreiro. En la *Hist. de Ferrol*, p. 388, se dice que pintó y doró el monumento de Semana Santa de la iglesia de San Julián en aquella ciudad.

Persona que le conoció lo bastante, nos aseguró que Calvelo era pincelista, aunque de mediano mérito: tal vez se dijo así, porque como adornista, pintaba salas y decoraciones. Tenía su casa en la Cuesta Nueva, y en ella † de edad muy avanzada el año de 1840.

Calvo (Francisco) E. y a. Vivía hacia el 1758. Son suyos los altares de San Francisco Xavier y San Ignacio, en la Compañía.

Calvo (Jorge) T.

Calvo (José). Fué, según sus contemporáneos, excelente arquitecto, pero no se sabe más. En 1769 había ya fallecido. No tendría nada de extraño que sea el mismo que figura en la *Estadística* entre los escultores tallistas.

Campo (Martín do) M. de o. Natural de San Miguel do Campo, partido judicial de Cotovade. En 1727 hizo parte de la casa de Giráldez (plazuela de Feijóo), y trabajó en las de D. Gonzalo Porras, D. Juan de España y D. Juan Francisco del Valle. Este es aquel Campo que sostuvo uno de los principales litigios contra la Cofradía de San Thomé.

Casal (Gregorio). Pintó el San Antonio Abad de San Benito y el San Agustín de andas, y son de lo bueno que se conoce Vivía en 1750.

Casas (Francisco) T. (1750.)

Casas y Novoa (D. Fernando). No hace más que mencionarle Llaguno, sin que, los que se alargaron á parafrasearle hayan añadido cosa importante. Tenémosle por natural de Santiago y discípulo de Andrade, á quien siguió en el magisterio de la catedral, así como en las buenas máximas, sobre todo en lo que toca á las proporciones, mas no en el gusto, pues exornaba sus fábricas según aquel estilo que él más que nadie contribuyó á aclimatar en Galicia, estilo que, empezando en la iglesia de los jesuitas de la Coruña, sigue en las obras de Simón Rodríguez y termina en las de ambos Sarela. De esta época son las trazas de dos altares que se guardan en la Biblioteca de la Universidad, y debieron ser ideados para San Martín, de cuyos monges fué muy querido por lo mucho y bien que les sirvió en sus competencias con la Inquisición. El 9 de Enero de 1718 contrajo matrimonio con D.ª María Rosa Vázquez Navarrete, siendo padrinos, entre otros, el famoso pintor Bouzas y el no menos digno de recuerdo Simón Rodríguez, arquitecto. Desgraciadamente en la partida no se dice, como en otras, quienes fuesen sus padres, ni el lugar de su naturaleza. Conocemos como hijos suyos á D.ª María Manuela, Francisca Xaviera, y al Ldo. D. Nicolás Ambrosio de Casas, reduciéndose á estas las noticias que acerca de tan ilustre arquitecto hemos logrado adquirir.

De sus obras se sabe algo más. Son suyas, entre otras, en Lugo, la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos grandes, en la catedral, rotunda

y de muy bellas proporciones. También lo es el tabernáculo, todo hecho en 1726. En Santiago, la fachada de la catedral llamada del Obradoiro, (1738). La Capilla del Socorro y altar mayor de San Martín, que es opulentisimo. La Inquisición y la casa llamada del Cabildo, en la Rua Nova, (1737). La iglesia de Villanueva de Lorenzana y su fachada, por entero de su gusto, y se atribuye á *Fr. Juan de Samos*, aunque asegurándose que, por consejo de éste último, se encargó de la ejecución á Casas. Así lo escribe el monge y famoso ingeniero P. Cosio, en sus *Apuntaciones*; añadiendo que nuestro arquitecto era «uno de los mejores maestros de Europa.»

No serán las citadas las únicas obras que le debamos; pues consta, que á menudo se hallaba fuera de Santiago, dirigiendo las que tenía á su cargo. Ausente acababa de estar en 1751 (según aseguran los frailes de San Francisco), y, sin duda, debió morir aquel año, puesto que al siguiente ya no se le recuerda en la *Estadística*. Mas no se puede decir con toda seguridad, pues en 1756, según las actas capitulares, fué nombrado por el cabildo, para sucederle en el cargo de M. de o. de la catedral, Lucas Ferro Caabeiro.

Casas (Fr. Gabriel). Hermano del anterior? Firma con Verdugo, á principios del siglo XVIII, varias trazas para las obras interiores del monasterio de San Payo de Antealtares.

Casteleiro (Manuel Mauro). Entró en la cofradía de San Thomé en 1730. Fué grande arquitecto y se le cita como hombre de caudal y fama. No sabemos qué obras haya trabajado, y sí solo que en 1769 había ya fallecido.

Castro (Francisco) T. Vivía en 1750.

Castro (Fr. Manuel). Es suya la iglesia de San Francisco, una de las más bellas y grandiosas que poseemos de estilo restaurado. Fué maestro de *Fontecova*.

Castro y Seijas (José). P. Nombráronle perito para tasar una obra de pintura, en 1770.

Cavo (Felipe de). P. de e. (1750).

Clemencio (Juan). P. de e. (1758).

Colmeiro (Silvestre). Natural de San Ciprián de Chapa, en Tras Deza. Hábil tallista y muy protegido de los Lemos de Deza. El arzobispo Gil Taboada, que era de esta familia, le encargó varias obras, entre ellas, una papelera á la inglesa con embutidos y talla. Así consta de la *Información* que presentó en 1753, para que le guardasen las exensiones propias á los maestros de arquitectura y escultura, como él se denominaba. En ella asegura que hacía sillas á la inglesa, camas salomónicas, retablos, escudos de talla, etc. Fueron bastantes los muebles que trabajó para varios personajes, entre los que se halla la señora doña Josefa de Lemos, para quien hizo dos papeleras por el precio de once doblones. Son suyas también, algunas otras cosas de talla, para iglesias y oratorios, entre las cuales se cuentan: una Custodia, para San Martín de Prado; un retablo, para la iglesia de Santa Eulalia de Oncíón, que costeó Gil Taboada, y un camarín para la de Souto Longo. Esculpió asímismo «marcos muy labrados» para cuadros, alargándose á dar trazas y dirigir obras arquitectónicas, pues consta ser suya la casa de D. José Taboada, en Deza. En Santiago trabajó bastante, habiendo sido llamado para las obras interiores de palacio.

Cornide (Julián). T. (1750).

Crespo (D. José). A. Ignórase qué obras se hayan hecho por sus planos y bajo su dirección. Consta, sí, su gran fama y ser hombre de buen caudal. Por el pleito que sostuvo con D. Vicente Felix Calderón, se sabe que es suya la casa de los condes de San Juan, en Padrón: obra notable por las especiales condiciones del terreno, las del firme que fué difícil de buscar y las del canal que la rodea para ponerla á cubierto de las inundaciones. En 1769 había ya fallecido.

D

Dehesa y España (D. Julián). A. Nació en Santiago hacia 1700, puesto que en 1730 era ya cofrade de San Thomé. Corrió con la fábrica de los cuarteles (¿el del Río de los Sapos?) y otras más que no conocemos. En 1790, el intendente de Galicia, escribía una carta al Ayuntamiento de la Coruña, señalándole la cuota que, como á las demás capitales del reino, le tocaba pagar á los herederos de este arquitecto, «por resto de las obras ejecutadas en el palacio de esta ciudad y pasadizo de la Real Audiencia á la cárcel.»

Díaz (D. Manuel). P. de e. (1790).

Domínguez (Domingo Ventura). E. Nació en 1730 y fué discípulo de Gregorio Fernández. Nada se sabe de sus obras.

Domínguez (Francisco). T. (1707).

Domínguez y Estivada (Juan Antonio). En la Bibl. de la Univ. existe una obra titulada *The Art of sound Bulding*, escrita por W. Halfpensis (1725), que perteneció á este arquitecto, y en cuyas guardas escribió su nombre: «Ferrol, Febrero 20 de 1787.»

Domínguez y Romay (D. Fernando), Natural de Santiago. Fué arquitecto titular de la Coruña y maestro mayor de las fortificaciones, por lo cual se le ocasionaron los graves disgustos de que dan testimonio las actas de aquel Ayuntamiento. Decía el personero, que por «sumisión á sus superiores, condesciende en lo que aquellos (los ingenieros) proyectan, desentendiéndose de las obligaciones que como arquitecto de la ciudad le corresponden». Por esta y otras quejas relativas al asunto, así como á su salida para Madrid, se viene en conocimiento de que el personero no era muy complaciente con él; en cambio los demás individuos de la corporación no le negaban su ayuda, haciendo caso omiso de los deseos de quien pretendía que, mediante nuestro Domínguez «era maestro de obras de la fortificación de esta plaza (son palabras del acta), y no podía atender á las necesidades de la ciudad, eligiese en una de las dos plazas».

En 1790 pasó á la corte, y en dicho año y á 7 de Marzo, según las Actas de la Academia, fué nombrado académico de mérito. Y tanto le satisfizo esta distinción, que con fecha 10 del mismo mes y año, lo puso en conocimiento de la ciudad. † según nos aseguraron en 1810.

Entre sus obras se cuenta la Aduana de la Coruña, y entre las proyectadas la casa consistorial, que otros dan como del famoso D. Ventura Rodríguez, aunque es posible que cada uno haya hecho su plano. Dícese que el de nuestro arquitecto estaba copiado de la vista del antiguo Louvre, cuyo dibujo se encuentra en el tomo III del *Tratado de arquitectura*, de Blondel. No hemos podido hacer el cotejo, y por lo tanto no sabemos lo que haya de cierto en el asunto. Nos consta sí, que Domín-

guez no necesitaba recurrir al plagio para idear obras de verdadera importancia, pues de los proyectos que de él quedan, tenemos suyo un monasterio con su iglesia y demás dependencias, estilo restaurado, que en ocho planos conserva actualmente el arquitecto provincial, Sr. D. Faustino Domínguez. Hizo el plano general de la Coruña, el de Padrón y obras que se proyectaban, el cual se conserva en el archivo municipal; el de la fuente de la plaza de la Harina (Coruña), y el de un teatro, que se quería construir en esta última ciudad, y creemos sea el mismo levantado frente á las fortificaciones, saliendo por la Puerta Real, á mano derecha, formado con tablazón y pies derechos, que todavia estaba servible en 1820.

Domínguez Romay (...) ¿Hermano del anterior?, de quien no sabemos siquiera el nombre. Tal vez sea Francisco ó Fernando, escultores ambos, pues la familia de los Romay fué fecunda en hombres dedicados al cultivo de las bellas artes. Por lo de hoy, solo puede decirse que es obra de este escultor el grupo de San Joaquín y Santa Ana, de andas, y que esta escultura no es digna de mayores elogios.

E

Errera (Francisco). A. (1714).
España (Francisco). P. de e. (1750).
Estévez (Bernardo). T. Pleitea en 1769 con la cofradía.
Estévez (Francisco). A. (1714).
Estévez y Durán (Vicente). T. Nació en Santiago, siendo sus padres Ignacio y Jacinta, vecinos de la parroquia de San Juan de adentro. En 1756 pidió al Ayuntamiento se le tuviese por maestro de arquitectura, etc. Hizo el tabernáculo de la capilla del Hospital, que es bastante bueno, y trabajó en los retablos de la Enseñanza bajo la dirección de D. Bartolomé Fernández.

F

Fabeiro (...) Fueron dos hermanos, ambos naturales de Noya, y el uno superior al otro. No nos fué posible averiguar su nombre, y eso que uno de ellos (el de que tratamos), alcanzó con justicia el aplauso con que hoy se le recuerda, y el otro fué protegido con toda eficacia por individuos de la familia de nuestros primos, los Sres. de Hermida, en Lestrove, bajo cuyo techo se escribe el presente libro. Hay quien le cree discípulo de Ferreiro y quien de Castro, por más que no sea posible que le haya conocido más que por su fama. La verdad es que si componía á la manera del primero de dichos escultores, no tiene su talento, y en la ejecución le es más que inferior. De ello es una prueba el grupo de la Trinidad (colegiata de Noya), notable, sobre todo, por su especial composición, que trae á la memoria la simbólica de los tiempos medievales. Por él se ve, que Fabeiro era un verdadero artista, y que á vivir en otros centros y tener mejores maestros, hubiera alcanzado puesto honroso entre los buenos escultores gallegos de su siglo. Tiene además en su pueblo natal, amén del viril, que es notable, la Virgen de la Soledad, la cual, y á pesar del aplauso con que se la mira, no es cosa de importancia. En el convento de San Francisco y en su altar mayor, una

estatua del Santo Patriarca, de mediano valor, y en San Martín un bajo relieve que representa la Anunciación. Señálase en Santiago y su convento del Carmen, el altar mayor que hizo como retablista, y que no tiene las más acertadas proporciones. Dicen que es suya la Virgen que campea en dicho altar mayor, así como también el bajo relieve que representa á San Gregorio, en la misma iglesia.

Fernández (D. Antonio), llamado el viejo. Fué de los más notables escultores compostelanos, el único que viviendo al mismo tiempo que Gambino y Ferreiro, no tomó de éstos la dulzura y suavidad que tanto les distingue. No perteneció á su escuela, al contrario, se hace notar por un cierto vigor y sobriedad que le da carácter propio. Tiénesele generalmente por santiagués, aunque no faltó quien nos asegurase que había venido á esta ciudad en calidad de sirviente, desde Oviedo, en donde había nacido. Aunque la especie no nos parece fundada, la apuntamos por si alguién puede llegar á resultados más positivos. Lo que no admite duda es que aquí estudió, floreciendo al lado de los más insignes maestros de su tiempo. Es fama que son suyas las imágenes de San Isidro labrador y Santa Susana, San Juan Bautista y Santiago peregrino, en Santa María del Camino, Santiago peregrino, en Conjo. Toda la escultura de la Angustia de abajo, según muchos, aunque lo más recibido y también lo más cierto, es que solo algunas imágenes de las colaterales. En lo que no hay duda y van todos conformes, es en atribuirle el grupo de Nuestra Señora de las Angustias, su mejor obra y de las más notables de la ciudad. † según nos aseguran, en 1815, en un estado de miseria tal, que se vió obligado, ¡caso bien triste!, á pedir limosna, habiéndole visto algunos que hoy viven, acudir á San Francisco á la sopa. Si este Antonio Fernández es el mismo que figura en la *Estadística* (1750), debía ser por el tiempo á que se refieren más que octogenario. Más fácil hallamos que el que se ha visto en tan duros aprietos haya sido algún poco afortunado homónimo, cuyas obras se confunden torpemente con las de este escultor. De otro modo no se explica esa pretendida indigencia, por cuanto tenía un hijo (D. Bartolomé), digno heredero de sus talentos, y que por propio decoro no había de dejarle en tan gran penuria. Tuvo su taller en el Castron d'ouro.

Fernández (Antonio), tal vez abuelo de D. Plácido. Fué escultor de mala mano, que andaba por las ferias vendiendo cristos y demás efigies, que trabajaba á salga lo que saliere. Es autor del Jesús Nazareno de la Tercera Orden y otras imágenes análogas.

Fernández (D. Bartolomé). Gozó de gran fama entre sus contemporáneos, y por eso son bastantes las obras que dejó y se señalan como suyas. En San Fiz de Solovio, tiene, amén del altar del Cristo con todas sus esculturas, las imágenes de San Lucas y San Matheo, y la Fe y Moisés en el de San Joaquín y Santa Ana. En Salomé, el Cristo con la Virgen y San Juan. En San Francisco, la Virgen de los Dolores? y un Nazareno? los adoradores del baldiqui del altar mayor. En la Enseñanza, los cuatro retablos de las cepas. En Belvis, el altar mayor, que es mejor obra. Por suyos se tienen también, el guerrero de la fuente de Quiroga y el crucero que está á la entrada de la robleda de San Lorenzo. Tuvo su taller en la Puerta de la Peña, y contó entre sus discípulos á Liñares, padre del ministro de Gracia y Justicia D. Aureliano, y á Rodeiro, ambos escultores y fecundos, pero de poca fortuna, por el tristísimo estado á que se vió reducida la escultura en su tiempo. Fué padre del Dr. D. Ru-

fo Fernández Carballido, cura de Restande y más tarde canónico de Puerto-Rico, hombre de grandes prendas, que legó á aquella ciudad su gabinete de física, y contribuyó con todas sus fuerzas á extender la segunda enseñanza en toda la isla.

Fernández (Gregorio), Hernández según otros. Dicen que es suya la Virgen de la Soledad, en el altar de su nombre en la catedral. De los papeles de la familia de los España, consta que en 1744 trabajó la «imagen de Nuestra Señora, con las manos derechas, con los tres serafines abajo á los pies, y su corona de madera», para la capilla de Nuestra Señora la Blanca, en la catedral, patronato de aquella familia. Cobró por todo 160 reales.

Fernández (D. Plácido). Nació en Santiago, siendo sus padres don Andrés F. Montero y D.ª Magdalena de Arosa. Sus principales estudios los hizo en la Academia de San Fernando, pues estuvo pensionado en Madrid por el conde de Gimonde (otros dicen que por Muzquiz), que conservaba suyas varias copias y áun algunos trabajos originales. Fué el más fecundo de los pintores compostelanos de la pasada centuria, y asimismo de los más desiguales, por su poca aprensión, la necesidad de producir mucho, y escasa inteligencia con que comunmente se apreciaban sus obras. Su padre y abuelo fueron escultores; conocíase á este último con el apodo de *guinchote* y al padre con el de *ollos mouros*, ambos de poca fortuna y menos habilidad. A todos aventajó D. Plácido, quien desde sus primeros pasos dió á entender con harta claridad las grandes disposiciones de que el cielo le había dotado. Llamábanle pintor académico por haber frecuentado las aulas de la Academia y no por que ésta le hubiese honrado nombrándole su indivíduo honorario; al menos no se halla su nombre entre el de aquéllos que obtuvieron la entonces tan envidiable distinción.

Cuando se examinan con alguna detención la mayoría de los cuadros de este pintor, se ve bien pronto, que si se perfeccionó en la corte, no trajo de allá otra cosa que una facilidad lamentable para componer y apresurar la obra, así como también la gran cantidad de copias que debidas á su pincel se conservan entre nosotros. Pasó con muy cortas interrupcciones la mayor parte de su vida en la ciudad natal, en donde casado con Margarita Colmenero y Méndez, tuvo la desgracia de perder uno de sus hijos, el cual fué enterrado en la iglesia de Salomé el 24 de Enero de 1791. De esta parroquia fué feligrés durante algún tiempo, habitando á los últimos de su vida en la calle de la Atafona. Un nieto suyo cultiva hoy la pintura en nuestra ciudad, pero si le iguala en las condiciones naturales, no así en las que son fruto de un estudio afortunado y constante; por eso no salen sus obras de lo usual y corriente entre los actuales pintores compostelanos, que es cuanto puede decirse.

Los cuadros pintados por D. Plácido son numerosos y difíciles de señalar. Su retrato, pintado por él mismo, lo posee nuestro querido amigo el conocido escritor gallego Sr. D. Ramón Segade. Es una tabla del tamaño de una cuartilla. En poder de un particular hemos visto lo mejor que produjo, y son unas cuantas figuras al óleo, frías de color y sin relieve, pero muy bien dibujadas, representando divinidades mitológicas y alegorías, que tal vez fueron ideadas para algún techo. Tiene en San Benito, que es la iglesia compostelana que más cuadros posee, la Ascención, San Benito en oración, año de 1799, y San Pedro Mozonzo,

en el tras-altar. En la nave, la Trinidad, que creemos copia, lo mismo que la Visitación, que lo es de Rafael, y la Sacra Familia, de Murillo, y otra más con amorcillos, sobre las puertas de la sacristía. El fresco que cubre la bóveda del presbiterio, y el techo bajo del coro, con medallones representando escenas de la vida de la Virgen, se hallan hoy bastante maltratados por el tiempo y las restauraciones. En la sacristía tiene un San Ildefonso recibiendo la casulla y un San Ambrosio, ambas pinturas lastimosas.

En San Francisco pintó el gran fresco del altar mayor de que poseemos el cróquis, y le acredita como buen compositor, y otros dos frescos más en los altares de la Virgen y San Antonio, que ocupaban el lugar de los actuales retablos, debidos, el de San Antonio á Froiz, y el de la Virgen á Fr. Vicente Saavedra, lego franciscano. Trabajó para la sacristía una colección de tablas, que á juzgar por la que se conserva, no habían sido pintadas con el mayor cuidado.

En la capilla general de Ánimas tiene los cuadros de sobre las puertas de la sacristía, y representan el Lavatorio y la Cena. También era suyo el fresco que cubría la bóveda del altar mayor.

En San Agustín, la pintura del frontal, tres asuntos históricos, y los dos evangelistas de las credencias, al claro-oscuro.

En San Fiz, dos medallones representando uno el bautismo de Cristo, y otro el martirio de San Bartolomé.

En la Universidad, la mampara del ingreso á la Biblioteca, y tal vez los paisajes de encima de la puerta, tanto al interior como al exterior, que son bastante flojos, por no decir otra cosa.

En la catedral de Lugo, el gran fresco del altar mayor, que algunos creen reproducción del de San Benito. En las naves colaterales dos cuadros al óleo, uno la Magdalena y otro San Pedro.

En Herbón, algunos cuadros que no es posible señalar al presente, pues sólo hemos visto en unas cuentas de dicho convento, las partidas por las cuales consta que hacia el 1830 y 31 pintaba algo para la citada iglesia.

No falta quien diga que era mejor en los retratos (pintó muchos, por más que no todos se conozcan), mas como no es fácil verles, no lo es tampoco el adherirse á semejante opinión, sobre todo si se ha atender al de Fonseca y de Muros que se ven en la Bibl. de la Universidad. El del arzobispo Muzquiz que le protegió grandemente, parece que es el mejor que produjo.

También dibujó algo para estampas, siendo bastante bueno el retrato de Fonseca, que grabado por López Enguidanos, precede á una *Oración* de Fernández Varela. La composición alusiva á la paz de España, cuya lámina, grabada en Madrid por Esteban Boix (1814), costeó Muzquiz para obsequiar á lord Wellington, es bien pobre y da mala idea de sus talentos como dibujante, y de su poca aprensión como artista. Por el objeto, por la ocasión, por la dignidad del que hacía el obsequio y la de quien lo recibía, por la honra misma de España, merecía por cierto que su autor tratase de sobrepujarse á sí mismo. Desgraciadamente no siempre nuestros artistas comprenden sus deberes más rudimentarios, y tratan de llenarlos como conviene á su buen nombre y el del país que les les vió nacer.

Fernández Sarela (Clemente). Este es, sin duda alguna, el arquitecto progenitor de los Sarela artistas. Empezó siendo picapedrero, pe-

ro bien pronto creció en fortuna y honores. Fué M. de o. de la Catedral en unión de Lucas Ferro Caabeiro (1753), y gozó fama de ser arquitecto «de mucha habilidad», como aseguran los testigos del pleito de la Cofradía, habiendo quien se alarga á decir que era «uno de los principales arquitectos de la ciudad». † antes del año de 1769.

Fernández Sarela (Fernando). Hijo de Francisco? Vivía en 1773.

Fernández Sarela (Francisco). Hijo de Clemente, y como él M. de o. de la Catedral. Lo escaso y también lo confuso de las noticias que, respecto de los dos notables arquitectos de este apellido nos quedan, no permiten señalar con acierto las obras que les debemos, ni menos cuales las de cada uno de ellos en particular. Marcadas con el sello indubitable de su gusto y manera, parece debiera ser fácil señalar sus construcciones; mas como su estilo fué común á muchos otros maestros del tiempo, no es posible mientras no se parta de datos más concretos, asegurar cosa alguna á este respecto. Como el Sarela de quien escribimos parece haber sido el más notable, mencionamos en su artículo las principales, debidas á ambos arquitectos: el edificio decorativo de las platerías, la capilla del Cristo en Conjo, que siendo costeada por el obispo de Tarazona, don García Pardiñas, debe creerse de Clemente. El lienzo del claustro de aquel convento y la iglesia de San Nicolás, en la Coruña, la cual puede adjudicarse sin reserva á Francisco, por cuanto abrigamos la sospecha de que pasó á aquella ciudad y allí se avecindó. Al menos en la Coruña vivió Jacobo, ¿su hijo?, excelente pintor de encarnaciones, dueño de la casa de la calle de Santa Catalina, que hace esquina á la de la Fuente y que debió ser construída por aquel arquitecto, por cuanto es de su gusto. Ignoramos la época de su muerte, y si era hijo ó hermano suyo el D. Juan Fernández Sarela que en 1774 fué Vice-Rector de la Universidad.

Fernández Sarela (Jacobo). Pasó gran parte de su vida en la Coruña, en donde tiene obras que le acreditan. Pintó y doró el colateral de San Lorenzo, en San Nicolás (1793), y la imagen del santo, que es de lo bueno que cuenta aquella ciudad. Fué también pincelista, y son de su mano dos de los cuatro cuadros del monumento del Dos de Mayo, que se conservan en la portería del Ayuntamiento. A su muerte, acaecida bien entrado el presente siglo, vino á vender su casa, como heredero, un hermano suyo, panadero en Santiago.

Fernández Sendin (Hipólito) G. Se conocen de él dos láminas, que representan la *Virgen de las Angustias*. Son en madera y de no mala factura. La composición de una de ellas es bastante curiosa. Representa la Virgen con el Salvador en brazos, al fondo y á ambos lados aparecen grupos de bienaventurados, ó santos y santas con palmas y otros objetos, todo ello debajo, pues en lo alto se halla San Lorenzo con una corona que coloca sobre la cabeza de la Virgen. En último término una cruz, y á su lado dos corazones unidos y cortados por una espada.

Ferrares (Francisco) P. de e. (1750.)

Ferreiro (Domingo). Natural de Noya y padre del insigne escultor del mismo apellido. Vivió en la Cuesta Nueva. En 1769, dice tener dos hijos escultores: el uno ya sabemos quién es, mas del otro, ni su nombre llegó hasta nosotros.

Ferreiro (José Antonio Mauro). Hijo de Domingo y de Antonia Suárez, nació en Noya el 14 de Noviembre de 1738, siendo bautizado en la parroquial de San Martín. Túvole en las fuentes bautismales D. Mau-

ro Barrera, presbítero, vecino de Miñortos. Niño todavía, pasó á Santiago con sus padres, y así fué como se le tuvo siempre por hijo de esta población, pues se crió en ella y en una casa cerca de Vite, que la tradición señala como aquella en que había nacido. Debió hacer sus primeros estudios, como era natural, al lado del padre, por más que le hallamos bien pronto frecuentando el taller de Gambino. En él conoció á la que fué su esposa, y le ligó á su maestro con los lazos más inviolables, los de la sangre y el respeto que le profesó durante su vida. Aún no contaba veinte años cuando contrajo matrimonio, el 18 de Junio de 1758, con Fermina, la primogénita de Gambino, la cual acababa apenas de cumplir los diez y seis. Desde este momento, y durante una gran parte de su vida, la más fecunda y espontánea, confundió tanto con el suegro su existencia y obras, que á no haber muerto éste tan pronto, y Ferreiro alcanzar una tan grande ancianidad, sería imposible señalar las obras, que trabajadas por su cuenta, le asignan lugar distinguido entre los buenos escultores de su siglo. En unión de Gambino, le debemos, entre otras cosas, las estatuas de Sobrado, estatuas que el P. Salvado, obispo de Puerto Victoria (Australia), llevó hace ya tiempo á tan lejanos países. Juntos también hicieron el medallón del Seminario, y solo, el grupo que corona el edificio, y representa Santiago á caballo con moros vencidos á los pies. Es corriente entre los artistas compostelanos, que para dicho medallón y grupo central, hicieron ambos escultores un modelo en cera, que mereció desde luego la aprobación y los elogios de las Academias de Madrid y San Lucas de Roma. Es esta una leyenda más, que si prueba el aprecio en que les tenían los suyos, no por eso debe aceptarse, pues ya Cean advirtió que la composición era de Ferro Requejo. *(Vid.)*

Una vez muerto su suegro, y en el lleno de su talento y actividad, siguió produciendo las muchas esculturas que de nuestro Ferreiro quedan, probando así, no sólo sus grandes dotes, sino también su gran fecundidad. No le faltaron durante su larga vida, oscura y solitaria, disgustos graves que afligiesen su espíritu, mas los que sobre él cayeron entrado el presente siglo, y cuando tocaba en los límites de la vejez, fueron de tal índole, que le obligaron á abandonar Santiago, año de 1812. Viudo ya y temiendo el fin de sus días, hizo testamento é hizo también un curioso ajuste con un inteligente sacerdote, que prueban bien lo poco que esperaba de los suyos. Era constante hasta entre los indivíduos de su familia, que nuestro escultor había fallecido eu 1820, en la parroquia de San Pedro de la Torre, (Bande) mas no fué así, sino diez años más tarde y en lugar distinto. Estuvo, es cierto, en la citada parroquia, y trabajó para aquella iglesia; en cuyos libros se halla una nota, en la cual no solo se expresan las obras que para ella hizo, sino que apunta algunas particularidades de su vida, ignoradas hasta el presente, tales como la de haber tenido un hijo escultor y serlo asimismo su yerno. Ni á uno ni á otro nombran. Cerca de un año vivieron él y sus oficiales á mesa y mantel, del párroco de San Pedro, como así se había contratado, y concluída la obra, recibió 8.500 rs., con los cuales, y de regreso en Santiago, salió de esta ciudad en 1813 para no volver más á ella, retirándose á vivir á Hermesende, en el partido judicial de la Puebla de Sanabria, cuyo párroco Dr. D. José Antonio Rodríguez, catedrático que había sido de Filosofía al fundarse el Seminario conciliar de Orense, y después electo obispo de Nueva Cuenca en nuestras posesiones

ultramarinas, tuvo la gloria de recoger al ilustre anciano, conservándole á su lado hasta el fin de su vida. En aquellos apartados lugares, lejos de los suyos, lejos de la triste Compostela que estaba acostumbrado á mirar como su verdadera patria, lejos de todo aplauso, pero no de todo respeto, pues se lo tributaba grande aquel distinguido sacerdote y hombre de ciencia, vió pasar tranquilos é ignorados los últimos años de su existencia. Fin bien conforme con lo modesto de sus aspiraciones, con lo sosegado de una vida sin ambición, con los deseos de quien si había creído en la gloria, era tan sólo en aquella otra inmortal que había entrevisto, cuando ideó y llevó á cabo el hermoso altar del Tránsito de Santa Escolástica, en el cual no parece sino que puso todos sus sueños y todos sus amores. ¡Oh! ¡Dichoso el pobre anciano que cubre con su fama y hace vivir en la memoria de los suyos el nombre del que le acogió bajo su techo amigo, solo, triste y desamparado! Es privilegio de las grandes almas el extender su gloria hasta cuantos les amaron ó de ellos fueron amados. ¿Quién recordaría hoy al párroco de Hermesende, á pesar de haber sido hombre de superior inteligencia y haber tocado casi en los límites de las grandezas que le eran permitidas? Nadie seguramente. Ferreiro le libra del olvido, solo porque á su lado y bajo su techo, falleció el insigne artista, á la avanzada edad de 91 años. Diósele sepultura en el atrio de la iglesia el 3 de Enero de 1830, asistiendo á su entierro, de limosna, todos los eclesiásticos de la parroquia. El testamento, como queda dicho, lo había hecho en Santiago.

Las obras de Ferreiro son numerosas, y esto sin contar las que se le atribuyen.

En San Martín, el admirable grupo del altar de Santa Escolástica, representando su tránsito. El de la Ascensión de Santa Gertrudis; toda la escultura del altar del Cristo. Los cuatro evangelistas que se ven en las pechinas de la sacristía, fueron hechos para el monumento de Semana Santa, y se dice de ellos que son copia de los de la Capilla de Palacio en Madrid. En la cornisa de la misma, las cuatro virtudes. Un Cristo pequeño en una de las mesas de revestir.

En San Pedro d'a fora: San Pedro, San Pablo y San Andrés, todos de tamaño natural.

En San Francisco: el Santo Patriarca de sobre la puerta, que es una de sus buenas estatuas. Dícese que fué hecha por estampa que representaba igual asunto, debido al cincel de un famoso escultor italiano del siglo pasado.

En el Carmen: Santa Teresa, San Juan de la Cruz, que algunos aseguran ser obra de D. Felipe de Castro, añadiendo que así consta de documentos del convento. San José, reproducción del de las Huérfanas, y la Virgen de las Angustias. Esta última no parece suya, y sí de escultor de muy buena mano, pero de fuera de esta ciudad.

En las Madres: en los colaterales, la Virgen de la Merced y ¿San Ramón?

En Conjo: ¿San Sebastián? y San Francisco, ¿el Cristo?

La Virgen de Pastoriza y el San Juan, dicho de las pieles, ambas imágenes, de andas.

En la Universidad: la Minerva que corona el edificio y grupos de niños.

En Lestrove (Padrón): la Virgen de los Afligidos.

En la Coruña: en el Consulado, una Concepción.

En Betanzos: en el altar mayor de San Francisco, el Santo Patriarca, en pie, sobre un carro tirado por dos caballos que caminan entre nubes.

En Loureda (Coruña): la Ascención de la Virgen, rodeada de los doce apóstoles.

En San Pedro de la Torre (Bande): el bajo relieve de San Pedro Advíncula, el Carmen, San Lorenzo, Santo Tomás, y Santa Teresa. Todas trabajadas en dicha parroquia. La Virgen de la Purificación y San Pedro que se remitieron de Santiago: aunque buenas, no se creen de Ferreiro.

El curioso contrato que hizo con el ilustre párroco de Hermesende, por el cual se obligó á trabajar para él mientras viviese, dándole su amigo casa y comida, y ofreciéndose por su parte á hacerle su funeral y cumplir su última voluntad, fué causa de que dejase por aquellos lugares bastantes obras. En Hermesende hizo el retablo mayor de la matriz, el de San Ciprián y todas las imágenes de moderna escultura que hay en las cuatro iglesias de la parroquia, como así lo consignó el señor Rodríguez en la partida de defunción del artista. Según noticia de un hijo de Hermesende, que alcanzó á verle trabajar, Ferreiro había enviado desde Santiago las estatuas de San José y San Roque, y después hizo para la iglesia matriz la Asunción, Carmen, San Antonio y otras efigies más. Para San Ciprián, en el primer cuerpo del retablo, las imágenes del Patrono, San Andrés, Santa Bárbara y Santa Lucía, y en el segundo el Crucifijo, con María Dolorosa y San Juan. Para el anejo de Castrelos, el Buen Juan, y para la de Castromil, Santa Ana.

Parece que nuestro escultor no salió de su voluntario retiro más que para trabajar en el Santuario del Santo Cristo de la Ascensión, en tierra del Bollo, el medallón que corona el retablo y representa á los Apóstoles contemplando la Ascensión del Señor.

No sabemos si un *Domingo Ferreiro* que hacia 1830 trabajaba retablos y otros objetos de talla, sería el hijo escultor que le acompañaba en San Pedro de la Torre. El llevar el mismo nombre que su abuelo, nos hace pensar que sí. Su hija D.ª Manuela, casada con D. Jacobo Pecoul, tuvo por hijo á D. Felipe, uno de los más ilustres plateros con que contó España en la primera mitad del presente siglo.

Ferro (Manuel) E. (1769).

Ferro Caabeiro (Lucas Antonio). Por más que Llaguno le haya llamado aparejador, y pese á la necesidad que le obligó, como á otros muchos, á ocuparse en oficios secundarios, aunque referentes al arte que profesaba, no por eso dejó de ser un arquitecto digno del nombre de tal. Suena ya en 1726, corriendo con la construcción de la capilla de Nuestra Señora de los Ojos grandes, en la catedral de Lugo, cuya traza había dado Casas. Esto indica que era su discípulo, ó que cuando menos le conocía y tenía confianza en sus dotes de hábil constructor. Se le atribuye la iglesia de Belvis, que es ámplia, hermosa, de buen orden, y no sobrecargada con los adornos usuales por aquel tiempo. En nuestra opinión, esto debe entenderse, que como aparejador, por cuanto consta de los pleitos de la Cofradía que había sido autor de los planos, como ya queda dicho, «un monge gordo, natural de Celanova.» En 1753 hizo postura á las obras del Colegio de San Gerónimo, cuya traza presentó. En el Archivo del Hospital se conservan los planos firmados por este maestro para la iglesia de la Angustia de Abajo: por cierto que el de la fachada es más arrogante que la actual, pues la flanquean dos

torres y tiene un cuerpo central que la da mejor aire. La que parece suya es la planta de la iglesia, de la cual se conserva en el citado Archivo el trazado que lleva la firma de Ferro. Allí se halla, en compañía de otro plano que representa el corte de un altar mayor, otra planta de iglesia y un dibujo para ciriales. En 1765, los canónigos compostelanos le dieron como compañero en el magisterio de la Catedral, al insigne D. Domingo Antonio Loys. Vivía en 1769.

Ferro Caabeiro (D. Miguel), hijo del anterior: nació en Santiago hacia 1750. Aunque fué uno de los más insignes arquitectos que tuvo esta ciudad, poco ó nada se sabe de su vida y menos aún de sus obras. Consta únicamente que estuvo casado con D.ª Manuela Valladares y Sotomayor, pues en 4 de Noviembre de 1779 se enterró en la Quintana el cadáver de D.ª Juana, su hija. Fué arquitecto del Cabildo y de la ciudad y director de caminos, á quien, según parece, se debe el de Santiago á Vigo. Vivía en 1799 en su casa del Patio de Madres.

En nuestra opinión, es suyo el Seminario, que basta para honrarle; mas no hemos hallado dato fidedigno que permita afirmarlo rotundamente. Dió varias trazas para la Universidad, siendo gran lástima que no se hubiese adoptado la que ideó para el ingreso. Es de su mano Santa María del Camino, severa y de buen gusto (1770). El altar de la Soledad en la catedral, debía hacerse según lo había inventado Ferro, lo mismo que el nuevo coro que trataban de levantar en el espacio que ocupan las capillas absidales. Otras más obras habrá dejado, pero no se conocen, y solo es posible añadir con certeza, que dió á los retablistas de su tiempo la traza de la mayor parte de los altares que se construyeron por aquel entonces. Contribuyó á costear la Escuela de dibujo de la Sociedad Económica, y es suyo el diploma que le acredita de no mal dibujante. Entre las obras menores, pero no ajenas á su profesión, en que se ha ejercitado, se cuenta la construcción de la cañería para las aguas del Hospital (1790). El plano, que se halla en el Archivo, y se titula *Caudal de aguas*, etc., tiene de particular, el estar arreglado á la medida de la vara, que á la sazón se usaba en Santiago.

Ferro Requejo (D. Gregorio). Debemos las principales noticias acerca de la vida de este notable pintor, á Fernández Navarrete en sus *Opúsculos*, y las amplió después nuestro querido amigo Sr. Osorio y Bernard. De este último autor las tomó un escritor gallego, sin añadir punto, como no fuese asegurar que la Santa María de Lamas, en que se decía haber nacido Ferro, pertenecía á la provincia de Orense. La tradición, sin embargo, era constante en darle por hijo de Santiago, ó cuando menos de sus inmediaciones, y con la tradición vinieron después á conformarse los hechos. El artista de quien nos ocupamos, nació el 24 de Diciembre de 1742 en la parroquia de Santa María de Lamas, y aldea del mismo nombre, Ayuntamiento de Boqueijon. De su partida de bautismo consta que fueron sus padres Cayetano Ferro, natural del mismo lugar de Lamas, y María Requeyjo, de Sergude. Muy pronto debió dar muestras de su aptitud para el cultivo de las bellas artes, cuando se le ve, en bien temprana edad por cierto, seguir en Santiago el dibujo con un monge de San Martín, quien notando sus adelantos, le aconsejó pasase á Madrid á continuar sus estudios. Hízolo así, siendo bastante joven, aunque no de diez años como escribió alguno, y acogido desde un principio por D. Felipe de Castro, fué sucesivamente discípulo de éste su paisano, de

Giaquinto, y por último, del celebrado Mengs, cuyas máximas y estilo siguió por entero. No por eso dejó de frecuentar las clases de la Academia en donde ganó varios premios, el primero á la edad de diez y ocho años, y no quince como dicen las *Relaciones*. La misma corporación le nombró su indivíduo en 1.º de Julio de 1781, Teniente director en el 82, y Director general en 1804. Tan grande honra no era por cierto inmerecida: Ferro estaba reputado como uno de los primeros profesores de su tiempo, y había alcanzado ya el cargo, siempre importante, de pintor de Cámara de Carlos IV. Murió en 1820, y es fama que nuestro artista pasó bastantes temporadas en su país natal, y que en una de ellas pintó el lienzo colosal de La mujer adúltera, que se vé en la sacristía de la catedral compostelana.

Sus obras son numerosas, en especial las copias que, con gran exactitud y conocimiento de los originales, pintó para Galicia y América. En cambio en sus cuadros es lamido, de poco brío y menos relieve, y tienen, por lo tanto, más sabor al fresco que al óleo. Sin embargo, no todos se parecen ni son merecedores de igual censura. Por su retrato que, pintado de su mano, posee en Madrid nuestro amigo el distinguido escritor D. Ramón R. Correa, se viene en conocimiento de que no le faltaban dotes de verdadero colorista y condiciones de gran pintor. Nada más real y viviente, entre cuanto conocemos de su mano. Acusa una buena tendencia, y se vé el ansia de dar más vigor y acentuar la obra pictórica. El mismo Sr. Correa posee dos pequeños cobres del mismo autor, más sanos y mejores que sus más celebradas pinturas: nos trajeron á la memoria la manera de su cuadro La mujer adúltera, tan diverso del San Jorge y Anunciación, que parecen de dos autores distintos.

Existen suyas, en Madrid, varias obras, algunas como la Sacra Familia que llenaba el altar de San José, en San Francisco el Grande, es fácil se haya sacrificado en la actual y no siempre muy acertada restauración de dicho templo. En la iglesia del Sacramento y en su altar mayor, San Bernardo y San Benito adorando el Santísimo. En la Encarnación, el Misterio de la Santísima Trinidad. En la Academia, el retrato del V. Fr. Sebastián de Jesús Sillero, que grabó Carmona en 1782. Una admirable copia del Cristo de Velázquez.—En Aranjuez y en su iglesia parroquial, dos cuadros, uno de ellos representando la Crucifixión. En Santiago, La mujer adúltera, San Jorge, la Anunciación y dos medallones más. Según Navarrete, pintó ocho cuadros del Hijo pródigo para América; para Toledo, la aparición de los cuerpos de San Justo y San Pastor, y para Alcalá, otro del mismo asunto. En el Monasterio de Celanova, la colección de grandes cuadros, representando la vida de San Rosendo, y asimismo algunas copias.

Entre los dibujos se encuentran varias láminas para la edición del *Quijote*, dicho de la Academia, otras para el viaje de Ponz, y muy en especial la bella estampa de á pliego que representa á San Rosendo, con medallones, reproduciendo escenas de la vida del santo fundador. Fué grabada en 1799 por Moreno, y costeada por F. M.º C.po A.d, que debe ser, Fr. Mauro Crespo, Abad. También dió el dibujo del grupo y medallón del Seminario de Santiago, que esculpieron Gambino y Ferreiro.

Figueroa (Juan). O. Ya se ha dicho que hay quien le tiene por natural de Salamanca. Como no puede probarse ser hijo de Galicia, á

los que prosigan los presentes estudios dejamos el cuidado de ilustrar este y otros pasajes referentes á los artistas y al arte compostelano. Tenemos de este orfebre varias obras de platería en la catedral, todas ellas citadas en su lugar correspondiente. Ford, en su *Hand book*, elogia bastante el viril hecho por este platero en 1702.

Florez (Juan Antonio). P. de e. (1750).

Fontenla (Juan). T. Se le dice hijo de Santiago. Es suya la urna del Santo Sepulcro, muy estimada del vulgo, pero de muy escaso mérito, como no se la considere bajo el punto de vista de la talla, y embutidos de marfil que la adornan, pues la escultura es ínfima. Si los guarda-ropas de la capilla del Pilar y Soledad en la catedral son suyas, como sospechamos, así como la caja llamada de los votos, por ser la en que depositan los suyos los canónigos cuando se reunen en cabildo, no hay duda que Fontenla era un mueblista de buen gusto.

Fontenla (Tomás). A. (1739-1769).

Fraga (Francisco). M. de o. (1773).

Freire (Antonio). T.

Freire (Ignacio Tiburcio). P. de e. Nació en Noya en 1699. Estando en Santiago, y en el año de 1732, pidió al Ayuntamiento se le admitiese información de como era de buena vida y costumbres «y que me mantengo honradamente y con decencia por dicho oficio de pintor y dorador, y para mi servicio y ausencias que hago, tengo caballo.» Los testigos declaran que es de buena familia y que está emparentado con personas de primera clase en este reino. Pero no dicen nada de sus obras, que no sabemos fuesen tan ilustres como sus parientes, lo cual sería de desear.

G

Gabriel (Martín). A. Entre los papeles y planos de San Francisco (Bibl. de la Univ.) hay algunos firmados por él.

Gambino (José). Por más que Cean le tenga por hijo de Santiago, lo seguro es que nació hacia 1722, en la parroquia de Santa Cruz de Rivadulla, en donde tenían la residencia sus padres Jacobo y María Domínguez. Así en el pleito de la Cofradía, dice estar avecindado en Santiago hacía veinte y tantos años y tener cuarenta y siete de edad. Era de familia de artistas é italiana: el abuelo había sido excelente escultor genovés y el padre vino á Galicia en calidad de fabricante de papel. Desde muy joven dió muestras de su afición á la escultura, así como de los deseos que tenía de extender á más sus conocimientos. Apenas contaba diez y seis años cuando marchó á Portugal, y allí, trabajando, tal vez en Mafra y al lado de algún gran escultor, se hizo artista y se sintió con fuerzas bastantes para volver al país y disputar á los mejores un puesto honroso en los dominios del arte. Así se le ve bien pronto en Santiago, en cuya ciudad y á 28 de Setiembre de 1741, contrajo matrimonio en la parroquia de San Juan, con María de Lens. Una vez casado, pasó á vivir al lado de sus suegros en la Cuesta nueva y en la casa que habitó durante el resto de sus días. † el año de 1778.

Las obras que de él tenemos, especialmente en nuestra ciudad, son bastantes; mas no es posible señalarlas todas; no se conocen. Cean le adjudica, además del medallón del Seminario y estatuas de Sobrado, ejecutadas en compañía de Ferreiro, Nuestra Señora de la Angustia

en la catedral de Orense, y los dos ángeles que sostenían la corona real de sobre la puerta de la iglesia de San Martín. Siendo el *Diccionario* obra tan corriente, no se explica la ligereza con que se estampó en un libro recien impreso, que estos últimos eran de Felipe de Castro, cuando todo lo más podrían atribuirse á Ferreiro, y así llegaron algunos á indicarlo. Nosotros, que aun los hemos alcanzado, les tuvimos siempre por superiores, y por lo tanto, como uno de los mejores trabajos de Gambino. Se dan por suyas las imágenes de la Virgen del Carmen, San Juan Bautista, San Roque y Santiago á caballo, todas cuatro de andas. El grupo del Descendimiento de la capilla de la Concepción en la catedral; Santo Domingo y San Francisco de Asís, en San Lorenzo. Son de su mano, con toda seguridad, San José, San Francisco, el Apóstol, la Virgen del Carmen que cubre con su manto á un fraile, y otra Virgen más, todo en las Huérfanas.

Gambino. (Manuel) En el pleito de la Cofradía, dice Gambino, tener dos hijos escultores que, sin duda alguna son el presente y el que sigue. Este de quien tratamos, llevaba en 1769 ocho ó diez años de profesor.

Gambino (Tomás). Evidentemente hijo de José. Marchó al Ferrol y allí ejerció la escultura, sin que podamos señalar las obras que dejó en aquella ciudad.

Gamuin (José). T. (1750).

García (Angel). T. (1750).

García (Francisco). A. (1769).

García (José). T. (1757).

García (Juan). G. Hemos visto la lámina en cobre en que está abierta al buril, la imagen de San Isidro Labrador. Debió ser discípulo de Piedra, pues tiene su manera.

García Bouzas (Juan Antonio). Le creemos natural de Santiago, en cuya ciudad se casó y pasó la mayor parte de su vida. Por las noticias que comunicaron á Cean, respecto de los artistas gallegos, y que amén de no muy exactas son siempre más que diminutas, sabemos lo único cierto que escribió aquel autor respecto de Bouzas, esto es, «que por no haber tenido obras públicas que pintar en aquel país (Galicia) se encuentran pocas de su mano, pero sí algunas en casas particulares.» Dice asimismo Cean, que discípulo de Lucas Jordán, volvió á su país «huyendo de la guerra de sucesión.» No es exacto: Bouzas tornó á Santiago antes de 1697, en cuyo año y mes de Diciembre, se bautizó en la parroquia de San Fiz, Miguel Antonio, su hijo, y de María Castro Calo, su esposa, siendo padrinos el escultor Miguel de Romay é Inés Barcarcer (su mujer tal vez) ambos vecinos de la misma parroquia.

Según Cean, † Bouzas en Santiago, hacia el año de 1730. Tiene, en la sacristía de la Catedral, San Pedro y San Andrés, ambos de tamaño natural.

En Santo Domingo de Santiago, dos lienzos (no especifica los asuntos) aunque uno de ellos puede decirse que representaba á Santo Tomás en el acto de escribir la *Summa*. Existe en la sala prioral y aunque tan maltratado, que ya puede darse por perdido, se vé que la cabeza del santo doctor era de mucho sentimiento y de una expresión y dulzura notables.

Además consta que le debemos:

En Santiago, (casa del conde de Gimonde) San Pedro, Santiago, San Andrés, San Roque: media figura todos.

En Santo Domingo de Lugo, un cuadro de composición, el mejor sin duda alguna de los que perseveran, debidos á este pintor, y cuyo asunto se expresa en la pág. 42, de la presente obra.

En Padrón: Retrato del obispo y escritor D. Alonso de Peña Montenegro, ob. de Quito.

Se le atribuyen: La Virgen del Socorro, en la sacristía de la capilla de Mondragón, inclusa en la catedral, y un cuadro de grandes dimensiones en la sacristía del convento de San Agustín en nuestra ciudad. Representa á un fraile agustino lavando los pies á un peregrino: le sirven varios frailes. Al fondo el refectorio, y á lo lejos una galería por donde cruzan también frailes agustinos. Todas las figuras son de tamaño natural. Está muy mal tratado por la humedad. ¿Es acaso de García Hidalgo?

García Bouzas (Juan Antonio). Hijo del anterior y natural de Santiago. Cean dice que fué aventajado en flores, y en la *Estadística* figura como el primero y principal pintor de la ciudad. No se conoce hoy cosa alguna que pueda atribuírsele con entera seguridad: sin embargo, hemos visto en poder de un particular, dos cuadros que no dudamos en decir que son suyos. Corría entre los viejos la noticia de que un hijo de este Bouzas, fué excelente arquitecto que vivió y trabajó bastante en Orense.

García de Canedo (Miguel). R. Nació en 1728, y vivió en la calle de la Caldererría. Fué discípulo de Moás. Dicen que hizo «un retablo junto á un convento de San Benito, cerca de Sarria y lugar de Samos.»

García Mariño (Bernardo). T. (1739).

García Rivas (José) A. (1769). Se le dice discípulo de su padre José García, y «que aunque era escultor y arquitecto, dicho su hijo, se dedicó tan sólo á la arquitectura.»

Garrido (Pedro Antonio). P. de e. (1750).

Gato (Juan). E. (1769).

Gil (Domingo Cayetano). A. (1750). Notable.

Gómez (Francisco). E. (1740)

Gómez (Manuel). A. (1769).

I

Iglesia (Manuel de la). A.

Iglesia (Manuel de la). T. (1756). Trabajó en el retablo del altar mayor de la Capilla de San Roque. Y en San Martín, en los retablos de San Benito, Nuestra Señora del Socorro y Nuestra Señora del Rosario. Vivía en 1779.

J

Jesús María (Fr. Pedro) Carmelita. A. (1763).

L

Lameira (D. Nicolás?). Pintor, indivíduo de la Congregación de Santiago Apóstol en Madrid. «Se vió en Junta el retrato que pintó de Su Majestad, D. Cárlos IV., en 20 de Febrero de 1794. *Lib. IV. de Acuerdos.*» Retiróse á Santiago, en donde pintó cuanto en su tiempo, produjo el insigne Ferreiro.

Un D. Guillermo Landeyra, que no sabemos si sería este mismo artista ó alguno de sus parientes, publicó «Disertación sobre la belleza ideal de la pintura.» Madrid, impr. de Ortega é hijos de Ibarra, 1790, folleto en 4.º

Landeyra y Bolaño (D. Manuel). N. en Santiago y en esta ciudad vivió durante su larga existencia. Llámanle sus contemporáneos pintor pincelista y pintor titular de la ciudad, y por cierto que no es de los que menos merecen semejantes títulos. Vivía en 1790.

Son suyas las composiciones que se ven en los pedestales del altar mayor de la Angustia de Abajo, representando la una la Crucifixión y la Resurrección la otra. Suponemos que es de su mano la copia de las miniaturas del tumbo A de la iglesia compostelana. Tenemos de él varios grabados, entre los que sobresale el retrato del Arzobispo San Clemente.

Lens (Alejandro). R. (1769), hermano de Manuel é hijo de Francisco.

Lens (D. Juan). P. de e. (1750).

Lens (Manuel R.) 1769.

Lens (Mateo). Padre de Francisco y retablista.

Lens y Villaverde (Francisco). N. en 1724. Fué insigne tallista. Son suyos los retablos de las Huérfanas y el de San Juan de la Cruz y Santa Teresa en el convento del Carmen de Padrón. Para los mismos PP. carmelitas un trono para el coro.

Leys (Manuel). A. (1750).

Lis (Esteban). T. (1739).

Lois Monteagudo: *vid.* Loys.

López (Jacinto). Uno de los más fecundos grabadores compostelanos. Lleva la fecha de 1798 su estampa de Nuestra Señora de los Dolores, que se venera en San Miguel. La Virgen de Belén, en madera y muy floja. Grabado representando el Altar mayor de las Animas (1813). San Phelipe Neri, abierto en el reverso del cobre en que había trabajado Piedra, otra imagen del mismo santo, y sirve admirablemente para comparar el método y manera de ambos artistas. López fué discípulo de Piedra, pero no le imita en la dulzura del grabado. Es inferior en la madera: dibujaba menos mal.

López (Juan). Natural de San Pedro de Vilanova é hijo de D. Antonio y de Dominga Nicós. Fué aparejador de la Catedral. Murió hacia 1738.

López Aguirre (Juan Mateo). O. de algún mérito, que se alargaba á abrir láminas en cobre. En 1740 sostuvo un litigio sobre el precio y admisión de una estampa de á pliego, que, representando á Nuestra Señora del Rosario, había trabajado para los frailes de Santo Domingo de Oviedo. Quería por ella 40 pesos de á ocho de plata, y el encargado de satisfacer su importe objetaba estar ajustada en 40 pesos de á 15 reales de vellón cada uno, que hacían 600 reales. López pidió entonces que la tasasen peritos «en el arte del buril.» Fué nombrado Ignacio Martínez *(vid)* que la justipreció en 720 reales: mas lo que se desprende de lo alegado por ambas partes, es que la estampa no agradó, y por lo tanto parecía excesivo su costo.

De sus obras de platería nada sabemos.

López Antelo (Francisco). T. (1769).

López Freire (Juan). M. de o. Corrió con varias, entre otras, la de la iglesia de Santa María del Camino (1773); la Universidad y la iglesia de la Enseñanza (1778). Al siguiente año hizo en la Inquisición las

obras que se necesitaban en las cárceles de los familiares y penitenciarias. Lo único que consta ser suyo es la capilla de Animas (á excepción de la fachada), pues firma los planos en unión de Cristóbal Rodríguez de Lagoa. Parece que era hombre de grandes dotes. Vivió en la calle de los Laureles.

López Freire (Juan). Denominado el menor para distinguirle de su padre. N. en Santiago el año de 1774, y frecuentó las aulas de la Academia de San Fernando, en la cual y en el año de 1796 ganó el segundo premio de arquitectura. Es todo lo que de él sabemos, así como también que hizo el «Plano que representa la vista occidental de la ciudad de Santiago, primera de las siete que contiene el reino de Galicia. Dedicado al Sr. D. Jorge Cisneros, canónigo y administrador general del voto de Satiago. Levantado y delineado por... 1799.» Fué grabado en Madrid por Manuel Navarro. La vista en cuestión es de escaso mérito.

Lorenzana (D. Luis). ¿De Santiago? Fué protegido del conde de Gimonde, á quien dedicó su libro «Tentativa de... sobre un orden español de arquitectura.» Ms. Es obra muy curiosa y digna de tener en cuenta. Empieza «En los pocos ratos tranquilos que dispensa el oficio de la mar, fué la arquitectura la materia más agradable de mis reflexiones.» De estas palabras se desprende que el autor fué marino, aunque según parece ejerció también la arquitectura, y no como mero aficionado, pues aseguran ser suyo el Altar mayor de la iglesia del monasterio de Sobrado, que un curioso alaba grandemente.

Loys Monteagudo (D. Domingo Antonio). Nació en el lugar de Alen, año de 1723. No dice Cean (Ad. á Llaguno, t. IV, p. 289) á qué diócesis pertenecía dicha aldea, pues contándose en Galicia más de diez y seis parroquias de aquel nombre, no es posible señalar en cual de ellas vió la primera luz. Fué uno de los grandes arquitectos que contó Galicia en el pasado siglo; mas no por eso se le conoció mejor en su país; tanto, que sin las noticias de Cean, sería imposible escribir hoy su biografía. Todo hace suponer que con la sangre tuvo la noble predilección que sintió por la arquitectura, y que de haberla visto practicar á su padre y parientes cercanos, vino el seguirla y profesarla. Los Loys y los Monteagudos fueron excelentes maestros.

Habiendo buscado en Madrid más ancho campo á sus anhelos y deseos de adelanto, halló bien pronto en el famoso D. Ventura Rodríguez un maestro cariñoso y amigo y protector decidido. Con él estudió asíduamente y con tanto éxito, que en la Junta de apertura de la Academia de San Fernando, Loys, «á vista del numeroso concurso, son palabras de Cean, delineó un intercolumnio de orden dórico, que fué muy aplaudido.» Añade que más tarde, y siendo alumno de la Academia, obtuvo en 1753 el primer premio de segunda clase y al siguiente año el segundo de primera. Aquel autor, y por lo tanto los que entre nosotros le siguieron tan ciegamente como se sabe, pasaron en silencio, que en 1756 obtuvo el primero de primera clase en la sección de arquitectura, el más glorioso de todos para Loys y el que más consecuencias tuvo para su porvenir, pues gracias á este triunfo y á las grandes esperanzas que en él se habían puesto, tuvo la honra de ser de los primeros pensionados que la Academia envió á Roma. A dicha ciudad llegó á últimos del citado año de 1756, y allí, en presencia de los edificios que cubren aquel suelo doblemente sagrado, por sus grandes recuerdos y nobles ruinas, sintiendo avivarse en su alma, todo cuanto en él le arrastraba al cultivo del arte,

se entregó por completo al estudio y diaria contemplación de los antiguos monumentos. Los trabajos que con tal motivo llevó á cabo, le atrajeron como de golpe la consideración de cuantos en la ciudad eterna, se dedicaban á iguales estudios. La Academia de San Lucas que contaba ya en su seno al famoso D. Felipe de Castro, abrió de nuevo sus puertas á un hijo de Galicia, y Loys entró á formar parte de tan docta y gloriosa Academia.

Seis años residió en Italia, siendo testigos de su fecunda actividad, las copias y demás trabajos de su incumbencia que de allá trajo, y le dieron aquella gran reputación que de pronto alcanzó entre los suyos. Al regreso, la Academia que acababa de contarle en el número de sus pensionados, se apresuró á recibirle en su seno, nombrándole en Abril de 1765, indivíduo de mérito; en vista—como indica el tantas veces citado Cean—de los diseños que desde Roma le había remitido, y lo que es en extremo honroso para Loys, «satisfecha de los premios que había obtenido en Roma.» Con esta prueba de distinción por parte de aquel docto cuerpo, coincidió el nombramiento de maestro mayor y director de las obras de su iglesia, con que le honró el cabildo compostelano. Por esto y porque su maestro le dió el encargo de dirigir la contrución de la fachada de La Azabachería, en nuestra catedral, volvió á su tierra y al lado de su gente, entre la cual no se supo, ó no quiso retenerle. Por de pronto no hay noticia de que ni por aquel tiempo, se le hubiese encargado cosa alguna, ni después se le pidiese, á pesar de que á la sazón se levantaban algunos edificios dignos de ser trazados por tan ilustre arquitecto. De estos inmerecidos desdenes nadie se libra por estas tierras, sobre todo, si el que los experimenta, es de aquellos de los nuestros cuyo mérito real y positivo, parece como que los llama y aconseja por derecho propio.

Para resarcirle de tan duras y crueles pretericiones hubo de presentarse ocasión de trabajar la única obra de su mano que conocemos, y asimismo de pasar á Andalucía las proyectadas por su maestro, cuyo cariño jamás entibiado, seguia distinguiéndole como en los días de su dichoso aprendizaje. Ocupado estaba, en dirigir la Colegiata de Santa Fe (Granada) cuando le cogió la muerte año de 1786, y allá descanse para siempre.

Aunque no se conozcan sus obras, no cabe duda de que debieron ser más en número, que la sola que consta ser suya. Los asuntos cuyo desempeño le valieron los premios alcanzados en la Academia, fueron los siguientes: En el concurso de 1753: Capilla majestuosa con cúpula: planta, elevación del altar y sección interior de un lado, todo geométrico. En el de 1754: En sesenta pies de línea formar el plano y elevación geométrica de su atrio de columnas del género Eustilo y orden Corintio con relación á un templo. En el de 1756: Planta y elevación de una portada de orden Jónico.

Según Cean, es de su invención la iglesia circular de Montefrío, toda de sillería y su tabernáculo de mármol. Por nuestra parte, no dudamos en adjudicarle la fachada de la Azabachería, en la Catedral compostelana, pues siendo verdad que la «adornó con cuatro columnas y un ático encima, en el que figuró cuatro cariátides en forma de moros sosteniendo la cornisa, y por remate la estatua del Santo Apóstol,» claro es que la mayor parte de la fachada, la parte más principal, lo más bello y característico de ella, se debe á nuestro Loys, á quien es insigne injusticia negarle esta gloria.

Suponemos suya, sin más razón que su mérito y el tiempo de su construcción, la puerta de ingreso al vestuario en la catedral.

LUACES (Jacinto). P. de e. (1750).

M

MACHOTE (José). P. de e. (1750).

MALVARES (José). R. Es suyo el altar de la Capilla de Nuestra Señora la Blanca, inclusa en la Catedral. Ajustó la obra en dos mil reales, y firma los recibos en la Esclavitud, en 1744. Sin duda se hallaría allí trabajando los retablos de aquel santuario.

MARAGATO (José). Grabó en 1728 la estampa que va al frente de *La Barca más prodigiosa*. De muy escaso valor. No tiene más mérito la Santa Coleta, estampa de á medio pliego, que publicó algunos años después, y es buena únicamente para dar á entender el estado en que se hallaba, en su tiempo, el grabado en nuestra ciudad.

MARIÑO (Andrés Ignacio). T. Trabajó en el altar mayor de San Martín. Al referirse á él los testigos que declaran en el pleito de la Cofradía (1769), le dicen «maestro de fama, vecino de Santiago, y hace tres años ausente de esta ciudad.»

MARIÑO (D. Antonio). P. de e. (1790).

MARTÍNEZ (Ramón). R. Discípulo de Vicente Estévez. Era joven todavía en 1769, en cuyo año, uno de los testigos del pleito de la Cofradía, dice que había hecho el retablo para la iglesia del lugar de Cabeza de Lobo, camino de la Coruña, y otros dos que no sabe para donde, todos por dibujo de D. Miguel Ferro Caabeiro.

MARTÍNEZ (D. Ignacio). O. Figura como maestro platero en 1739. Nada sabemos respecto de sus obras de plata y oro, y solo le recordamos porque en 1742 grabó una estampa, representando á San José con el Niño, que corre al frente de una *Alegación*, firmada por D. José Joaquín Villar y Ron.

MÁRTIRES (Fr. Manuel de los). Conventual de Santo Domingo de Santiago. Nada sabemos de su vida, y gracias que se hayan podido reunir algunas noticias respecto de sus obras. En la Biblioteca de la Universidad de Santiago, se guardan dos planos firmados por este arquitecto, uno que parece ser para las escaleras y fachada principal de San Martín, y el otro que no se vé para dónde, por más que al pie se lea: «Para San Martín de Santiago.» En el Archivo del Hospital se encuentra, entre otros, el plano de un claustro, firmado por este arquitecto, que quería se fabricasen los dos por el mismo estilo, Según parece, las obras que se hicieron en 1753 en el colegio de San Gerónimo, fueron llevadas á cabo por planos suyos y con su intervención. (Archivo de Simancas. Papeles de la Universidad de Santiago.)

MOÁS (Francisco). T. y M. de o. Había fallecido ya en 1769.

MONTANA (D. Juan). M. de o. Trabajó en Sobrado hacia 1790.

MONTEAGUDO (D. Antonio). A. En el pleito de la Cofradía se le dice sobrino de Loys Monteagudo. Y esto es todo lo que de él sabemos, sin que pueda añadirse más sino que sus contemporáneos le llaman arquitecto académico.

MONTEAGUDO (Sebastián). M. de o. Formó con Andrade, Aren, López y otros, la pléyade de excelentes maestros con que contó Santiago á

últimos del siglo XVII y principios del XVIII. Vivía todavía en 1718, en cuyo año, según noticias, seguía al frente de algunas obras que á la sazón se hacían en el monasterio de Sobrado. Era hombre de gran actividad, por cuanto se vé que en 1698 corría con las obras que se estaban ejecutando en el convento de Agustinas recoletas de Villagarcía, en el colegio de jesuitas de Pontevedra y en Santo Domingo de Betanzos.

N

NOGUEIRA (Alejandro). R. de los mejores de su tiempo. Hizo un retablo para el altar mayor de la Enseñanza. El plano lo había dado Ferro Caaberio (D. Miguel). No dibujaba mal, como se vé por el trazo á la pluma que se encuentra en el papel ó ajuste hecho con Fondevila, testamentario de D. Valentín Sánchez Boado, fundador del convento. Titulábanle maestro de arquitectura, así es que no sabemos si es el mismo ú otro Alejandro Nogueira quien, según testimonio del insigne Ferreiro, tenía taller de escultura, y en él trabajaba Antonio Pernas. Vivía en la plazuela de Feijóo.

NOGUEIRA (Francisco). M. de o. Hijo del anterior, vivía en 1769.

NOGUEIRA (D. Juan Antonio). En el pleito de la Cofradía, 1769, dice un testigo que además de arquitecto era escultor.

O

OTERO (Pedro de). R. (1750).

P

PARCERO (Luis). T. Entró en la Cofradia después del año de 1739. Vivió en la Carrera del Conde.

PARCERO (Ramón). P. (1770).

PARDELLES (Manuel). P. de e. (1750).

PECOUL (José). E. Tal vez hermano de D. Claudio. Empezó á ejercer el arte en 1767.

PECOUL Y CRESPO (D. Francisco). N. en Santiago el año de 1768, siendo sus padres Claudio y Juana. Desde muy joven figuró entre los mejores discípulos de la Academia de San Fernando, en la cual, y en el año de 1787, ganó el premio de grabado en hueco por su medalla La unción de David por Samuel. Frecuentaba también la clase de escultura, y así consta del Libro de Acuerdos de la Congregación de Santiago Apóstol de Madrid, que es la que más curiosos detalles nos da respecto de sus estudios, pues al folio 93 se lee entró como congregante el 26 de Julio de 1787 y que estaba estudiando en la Real Academia de San Fernando «la noble arte de escultura, grabado en fondo y ramo de platería.» En 1.º de Setiembre de 1799 fué creado Académico de mérito en calidad de grabador de medallas, sin que se pueda decir por eso las que hizo ni si se conservan algunas, por no quedar ni memoria de ellas. Falleció malogrado, en Madrid, el 3 de Setiembre de 1804.

Osorio y Bernard fué hasta ahora el único que dió noticia detallada de las obras de Pecoul: de él la tomaron los que después escribieron con más ó menos conocimiento del asunto, acerca de tan notable artista:

verdad es que muy poco puede añadirse á la lista que de sus obras da nuestro amigo en su *Galería*. Por ella consta que se le deben la Concepción que dicen conservarse en el Relicario de la catedral compostelana, y nosotros suponemos fundadamente que, habiéndola costeado la Congregación de la Prima, es ésta la que la guarda. Unas sillas de bronce de varios colores para la casa del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez. Unas ánforas para la iglesia de Lugo. Para la de Jaen, talló en bronce en el tabernáculo de la capilla mayor, todo el paño que sostienen los ángeles y la cruz de cristal de roca con preciosos remates; hizo también candeleros y portapaces para dicha iglesia. En ésta, y para la capilla del Sagrario nuevo, dos lamparines de plata, cálices, vinajeras, un copón y portapaces. En la de Baeza se conserva suyo un juego de candeleros de plata. Hizo también para D. Juan Bringas (Madrid) un recado completo de oratorio con un Crucifijo de plata. Por nuestra parte, añadiremos que el relicario de la catedral de Santiago guarda la preciosa estatua de plata representando Santa Teresa con las insignias de doctora, y que un particular posee en nuestra ciudad una Virgen del Pilar de plata, de ocho á nueve pulgadas, obra de este insigne platero. Dicen por acá que son de su mano los ciriales de Salomé; no lo creemos: más fácil es sean de su sobrino D. Felipe, que estuvo en Santiago é hizo los del Hospital, ó tal vez de algún otro indivíduo de su familia.

Pecoul y Crespo (D. Jacobo). Hermano del anterior, y como él natural de Santiago. No se sabe que D. Jacobo abandonase el pueblo natal, ni que hubiese recibido más lecciones que las de su padre, á cuyo lado debió criarse. Lo único que consta es que hizo las lámparas de San Martín, de plata y bronce dorado, las cuales se fundieron lastimosamente cuando la exclaustración. Tardó cinco años en labrarlas, dándolas por terminadas en el de 1800. Estuvo casado con una hija del insigne Ferreiro, de quien tuvo, entre otros, dos hijos, el uno llamado Felipe, que tan buen recuerdo de sí dejó en la corte, donde trabajó las diversas obras que de su mano se conservan en Valencia, Escorial, catedral de Burgos y otras partes. El otro, platero también y después sacerdote, vive todavía, aunque de edad muy avanzada. Nuestro don Jacobo dibujaba muy bien, como lo prueban los trazos de una cruz y candeleros barrocos que poseemos. Fué contraste de Santiago, y como tal, y en Febrero de 1810, tasó la plata que á petición de la Junta de la Coruña, dió el convento de San Francisco de aquella ciudad para las necesidades de la guerra. Por cierto que su valor no ascendió á más de 2.989 rs.

Pecoul y Crespo (D. Luis). Hermano de los anteriores y asimismo famoso platero, de quien sin duda alguna quedará algo en Santiago, sin que sepamos qué cosas. Consta que se le tenía por grande artífice, y aun añaden que trabajó bastante para Andalucía. Es posible, sin embargo, que al decirlo, le confundan con su hermano.

Pecoul y Montenegro (D. Claudio). Padre de los anteriores. Hijo ó descendiente de franceses, nació en Santiago, en cuya ciudad y durante largo tiempo hubo de trabajar las muchas obras de su competencia que se le encargaron, pues era el primer platero de su tiempo y ciudad. Gozó, por lo tanto, de merecida fama, siendo de natural despejado, como lo dejan suponer las respuestas que dió á sus émulos con motivo de las cuestiones que le suscitaron. En 15 de Octubre de 1750 se casó, siendo testigo Jacobo de Pedra, después su cuñado, con Juana

Crespo, la cual falleció en 21 de Junio de 1788. En 1757 tenía la tienda en la Vía Sacra; pero después debió trasladarla á la calle de Callobre, y casa de su pertenencia, situada al lado de la que ocupaba la famosa imprenta de Frayz, con cuyos descendientes sostuvo litigio en 1773.

Pérez (Tomás). P. de e. (1792).

Pérez Monroy (D. Ramón). N. en Santiago. Dícenle aparejador de la Universidad; mas lo que se puede asegurar es que fué un hábil arquitecto, de quien quedan algunas obras en su ciudad natal. En 3 de Febrero de 1795 ajustó con el prior y demás frailes de Santo Domingo hacer la obra de la sillería de coro en la cantidad de 13.500 reales.—En el Arch. del Hospital hay además varios planos suyos; pero entre las obras hechas en este edificio, son de su mano la botica y la escalera del centro de los segundos claustros. En 14 de Mayo de 1811 se enterró en Salomé doña Antonia Monroy, su esposa, y en 20 de Febrero de 1819 obtuvo el título de arquitecto. (Act. de la Acad. de San Fernando). No presentó proyecto. Vivió al lado del teatro. Una hija suya estuvo casada con el escultor D. Bartolomé Fernández.

No sabemos si serían de la familia unos Monroy, naturales y vecinos de Merza, en la Ulla, en cuya parroquia vivian y labraban sus campos, dedicándose á la escultura y fábrica de retablos. Para la historia de las bellas artes gallegas es curioso saber que estos Monroy, que tenían consigo varios discípulos, entre ellos el notable Froyz, iban á trabajar de un lugar á otro, según las obras que se le proporcionaban, llevando en carros los utensilios del oficio y demás que necesitaban para las atenciones de la vida.

Pernas (Antonio). E. Cuéntasele como natural de la Ulla; es probable, sin embargo, que sea santiagués, pues en el pleito de la Cofradía se refieren á él con las siguientes palabras: «el hijo de Andrés de Pernas, vecino del barrio de las Angustias.» Fué discípulo de Alejandro Nogueira, en cuyo taller trabajaba hacia el 1769. Casado después con una hija de Gambino hubo de pasar como oficial al taller de su cuñado Ferreiro, así se señalan pocas obras de su mano, y áun éstas de no muy segura manera. Dícese que es suyo el San Julián de Salomé, y áun añaden que muchas otras obras para fuera de Santiago. Como tuvo un hijo (Juan) —escultor de alguna fama, que había estado en Madrid de soldado, y al cual se deben bastantes trabajos, no todos iguales, pero siempre de más nombre que mérito,—muy á menudo se le adjudican al Antonio, resultando de esto una confusión que no siempre es fácil aclarar convenientemente.

Piedra (Angel). N. en Santiago y fueron sus padres Francisco da Pedra y Jacoba González, vecinos de Sar. Y éstas son casi todas las noticias que se han podido reunir respecto del que fué el primero y más fecundo de nuestros grabadores. Ejerció también el oficio de platero, y á lo último de su vida fué contraste de la Coruña. En los primeros tiempos de su fundación le contó como profesor la Escuela de dibujo de la Sociedad Económica, y † dejando, entre otros hijos, á Luis, platero y grabador, y Juan, pintor, pero muy mediano (1).

---

(1) Entre los presos trasladados en 20 de Julio de 1823 al castillo de San Antón (Coruña), se contaba D. Juan Piedra Cueba, que fué uno de los que pereció ahogado. Se le dice natural de Betanzos, y por lo mismo dudamos sea hijo de nuestro grabador.

Suponemos que, como ya se ha dicho, estudió con *Fr. Ambrosio de Santo Thomás*, conventual en el de Santo Domingo de esta ciudad y de quien no tenemos otra noticia ni tampoco más indicio para creerle hijo de Galicia, que el de hallarle en Santiago, autor de una buena estampa de á cuartilla, grabada en cobre por el estilo de Palomino, la cual representa á Nuestra Señora del Rosario, que se venera en el convento de que el autor era hijo. Aunque el ejemplar que hemos visto estaba cansado y sin poder leerse, el lugar y año, no por eso deja de percibirse la bondad del grabado. La Virgen aparece circuída por una orla de rosas de muy buena factura y la lámina está dedicada á la Sra. D.ª María Ignacia Sarmiento de los Cobos, duquesa de Arcas.

Por lo mismo que son numerosos los grabados de Piedra, puede decirse que no todos se conocen, ni llegaron á nuestras manos. Mas es de advertir que como fueron tres los indivíduos de esta familia y apellido que se dedicaron á tales trabajos, firman á menudo *Piedra* solamente, y tienen una misma manera, es imposible asignar con seguridad á cada uno de ellos, los que le pertenecen. Por haber sido Angel el más notable y el que más produjo, á fin de evitar inútiles disquisiciones que á nada conducirían, le atribuímos todos los que llevan su apellido, por la presunción muy atendible de que dada su reputación, firmaría asi, y aun que su hermano y su hijo para diferenciarse no callarían el nombre. Entre los que hemos visto y los que poseemos debidos á Angel, se encuentran: un Santiago á caballo de á cuartilla que se halla al frente de las *sinodales* de Gil Losada, 1747. Por el mismo tiempo, otro Santiago á caballo, viñeta. Armas del prelado, en las *sinodales* de Tuy, 1761. Estos tres grabados son en madera, y no llevan más firma que el apellido del artista. En los que siguen se lee al pie el nombre y apellido: Retrato de á cuartilla del médico Bedoya, al frente de su obra *Aguas medicinales*; es en madera, lo mismo que el escudo de armas de media cuartilla, que corre unido á la *Práctica* de Herbella, 1768. Son en cobre: Retablo é Imagen de Nuestra Señora de las Ermitas ¿1778? estampa de á pliego, dibujo del Sr. D. Juan... Quiroga Ponce de León. San Buenaventura, de á medio pliego, 1778. Vista de la iglesia de Pontedeume, con orla barroca; de medio pliego. San Phelipe Neri, en 8.º

Piedra (Jacobo). N. en Santiago, fué hermano del anterior y gran platero, casado con una hermana de la mujer de Claudio Pecoul y unido á éste por los íntimos lazos de la amistad y de la sangre. Casóse en 21 de Febrero de 1748, con Luisa Crespo, siendo feligrés de San Fiz de Solovio en nuestra ciudad. † el 16 de Abril de 1779, recibiendo sepultura en Salomé, en cuya iglesia se enterraron también, á 19 de Marzo del 89, su hija Romana, y en 8 de Junio del año siguiente, su esposa. Tenía la tienda en la plaza de la Hierba.

De sus obras de platería nada sabemos; consta su habilidad y esto es todo. Fácil será mañana, á los que, partiendo ya de las noticias en este libro reunidas, pretendan como es justo, llegar á más, señalar alguno de sus trabajos, pues no debió adquirir el nombre de que goza, sin haber dejado algo que le recomiende al respeto de la posteridad. Como grabador no le conocemos otra cosa que el ya citado *ex-libris*, y consiste en el escudo de armas del lectoral de Sevilla, D. José Gil de Araujo: es en madera y lo grabó en Santiago en 1760. Guardamos de este artista otro escudo de armas, en cobre, que le acredita. Es una lámina en 16.º, abierta en 1768.

Piedra (Luis). Hijo de Angel y como éste, nacido en Santiago. No hemos visto suya más que una estampa de á pliego, grabada en cobre, que reproduce el retablo é imagen de San Antonio de Herbón (1802). La cabeza y manos del santo no están mal tratadas, pero á pesar de ser de lo mejor que generalmente se hacía en su tiempo, la lámina en cuestión resulta floja, sin que en ella se den muestras de que entendía el claro-oscuro y de que manejaba el buril mejor que su padre. Dicen algunos que grabó asimismo la imagen de San José, del Carmen de Padrón, pero ni ésta ni ninguna otra cosa de su mano, llegó hasta nosotros.

Ponte (José). T. (1740).

Porto (...) Hermano del que sigue, de quien sabemos únicamente que fué artista distinguido y padre del grabador en hueco que pasó de Jubia á la fábrica de moneda de Madrid, en donde dejó buena memoria de su talento. Hemos visto un retrato al óleo, de medio cuerpo, bastante bueno, que por estar firmado con solo el apellido no sabemos si será suyo como presumimos, ó de su hermano Carlos. El retrato es del famoso Baleato, y lo representa con uniforme de oficial de marina. Debajo la siguiente leyenda: «En el año de 1797 fué retratado D. José María Baleato, teniendo de edad 52 años. Porto lo pintó.» Existe en casa de los Sres. de Suances, en Padrón.

Porto (Carlos do). R. Discípulo de López Antelo, en 1759. Sin duda pasó luego á Ferrol en donde existen sus principales obras. En 1784, hizo el monumento de Semana Santa, para la iglesia de San Julián en aquella ciudad. Según el autor de la *Historia del Ferrol*, pág. 388, entre los intercolumnios del monumento se ven cuatro estatuas representando los Evangelistas, añadiendo le coronan las tres virtudes teologales. El poco cuidado que en averiguar estas cosas ponen nuestros escritores, y lo que es peor, el no expresarse con la claridad necesaria, no permite siquiera afirmar que sean de este artista, ó en caso contrario, decir de quién. En la capilla de los Dolores (Ferrol), tiene también el retablo (1790).

Porto (Manuel do). R. ¿Padre de los anteriores? Vivía en la parroquia de Sar en 1757, y habían sido sus padres Cayetano y Josefa Fontao. Pidió se le guardasen las preeminencias de que como profesor de escultura y arquitectura debía gozar, asegurando que había hecho retablos, oratorios para casas particulares y demás obras propias de su ministerio.

Portor y Castro (Juan). A. de principios del siglo xviii. Es autor del *Cuaderno de arquitectura*, un vol. en folio ms. de la Bibl. Nac. Al final «Se acabó año 1708, julio á los 27 de dicho mes.» Vivía en 1714.

Prado (Andrés). En 1769 pleitea con la Cofradia. Un testigo le dice maestro de arquitectura «en que casi siempre se ejercita, aunque también lo es de escultura y tiene taller.» Otro añade, que hizo varias estatuas de santos para iglesias. Parece que asimismo se dedicaba á la relojeria. Vivía en Sar, en el barrio de junto á la fuente de San Nicolás. ¿Sería padre de los siguientes?

Prado y Mariño (Manuel). E. Fué hijo de Santiago, en cuya ciudad dejó la mayor parte de sus obras. Murió el año 1822 á los 79 de edad.

Es suya toda la escultura de los once altares de la capilla de las Animas, con asuntos de la vida del Salvador. En San Miguel, el Nazareno de los Pasos de Semana Santa y los bajos relieves de los lados del altar.

En San Benito, Nuestra Señora de la Piedad y su altar; Santa Polonia. En Santa María del Camino, La Concepción. En San Agustín, el baldiqui con toda la escultura. En Conjo, San Pedro Nolasco; la Virgen de las Mercedes del altar mayor.

Prado y Mariño (D. Melchor). Hermano del anterior, y como él natural de Santiago. Fué uno de los artistas compostelanos que ha dado muestra de más diversas aptitudes para el cultivo de las Bellas artes, pues aun cuando haya sido su principal ocupación la arquitectura, no por eso dejó de producir otras varias obras de escultura y grabado. Estudió en la Academia de San Fernando, la cual le recibió como su indivíduo de mérito el 4 de Diciembre de 1796. *(Act. de la Acad.)* Con tal motivo escribió una *Disertación*, que se aguarda ms. en la Bibl. de la Acad. de la Historia.

Acompañó á Cornide en su expedición á Cabeza de Griego, siendo suyos los dibujos que acompañan á la Memoria del docto coruñés, publicada en el tomo III, de las de la Acad. de la Historia. Habiendo vuelto á Santiago, el cabildo le nombró su arquitecto, mas efecto de sus opiniones políticas, fué despedido, como dice ingenuamente, en 2 de Setiembre de 1815, á pretexto, añade, de no ser necesario. Así lo expone en instancia presentada á la Junta de Gobierno de Galicia, en Junio de 1820, pidiendo le reintegre el cabildo, de los meses de sueldo que le debía. Era á la sazón arquitecto de la Coruña, y desempeñando este cargo le cogió la muerte, año de 1834. Sucedióle nuestro inolvidable tío D. José María Noya.

Fué padre del famoso ingeniero de minas y escritor D. Casiano, y de don Manuel, arquitecto titular de Santiago, hombre de escasa imaginación y menos gusto, aunque peritísimo en la práctica de su profesión.

Entre las obras arquitectónicas que se deben á D. Melchor, se cuentan, según nota de su hijo, la fachada de San Benito, de la cual poseemos el plano firmado por él, lo mismo que el de la fachada de las Animas, que no se siguió por completo. El pórtico de dicha capilla, la fachada de la Universidad, el tabernáculo de la iglesia del Hospital y el de la de Salomé. También es suya, pues guardamos la traza firmada de su mano, la fachada de San Miguel. Es común adjudicarle las torres de San Francisco, tal vez porque son iguales á las de la colegiata de Vigo, hecha por planos de Prado. Y aquí debe advertirse que aunque es corriente entre los que se dedican á estas investigaciones, decir que las torres de la Colegiata son de Limeses, arquitecto de Pontevedra que murió malogrado en 1854, no por eso se ha de entender que es obra de este último, sino que se atuvo en la construcción á lo inventado por nuestro arquitecto, de quien son asimismo los baños termales de Caldas de Reys, y el Camarín y altar de los Dolores, en la parroquial de San Nicolás de la Coruña.

Advierte su hijo, que ejecutó varias estatuas de santos, pero no dice cuáles. Se le adjudican, la Virgen de los Dolores, de Conjo, y los ángeles mancebos del altar de los Dolores, en San Miguel.

De los grabados, tanto en hueco como al buril, no puede asegurarse otra cosa, sino que es suya la preciosa lámina de Nuestra Señora del Socorro, que corre unida á las *Constituciones* de la Cofradía, y que la hoja de las reliquias de Santiago que lleva la firma de este arquitecto, sin duda por estar muy borrada la plancha, no se presenta tan acreedora al elogio de los inteligentes.

Puch (Clemente). G. Es suya la lámina que acompaña á la *Historia de Nuestra Señora de los Ojos grandes*, de Pallares, 1700.

Puente (Luis de la). Fué uno de los buenos escultores de últimos del siglo pasado. Discípulo de Gambino, pasó á serlo de Ferreiro, aunque al último se estableció por su cuenta, teniendo el taller frente á las Madres. Murió anciano en 1808.

Son suyos: en Conjo, el altar de San Serapio. En San Francisco, el San Diego de Alcalá: un crucifijo de tamaño natural. Como discípulo de Ferreiro se le atribuyen algunas obras de éste y viceversa, pero equivocadamente. Lo mismo sucede con algunas efigies de las Angustias que son de *Romay* (Francisco) *vid.* y que concluyó Puente, y con él Santiago peregrino de Conjo, que es de Fernández (Antonio),

Q

Quiroga (Pascual). T. (1739).

R

Redondo (Juan). M. de o. (1792).

Requeijo y Mourullo (Diego). T. (1769). Fué discípulo de Mariño (Andrés Ignacio) y Romay (D. Pedro).

Ramos (Pedro). T. (1707).

Rey (Bernardo Ramón). T. (1769). Vivió en la calle de Tarás.

Rey (Jacobo). T. (1769). Discípulo de Gregorio Fernández. Hizo un retablo para Santa María de Frades, y el colateral del Nazareno, en San Miguel. Hizo además varias efigies, aunque no se dice cuáles. Fué discípulo de Roque Boado, y vivió en la calle de Peneireiros.

Ricoy (D.Alberto). A. Hermano de Melchor y tal vez nietos ambos de Juan de Ricoy, maestro carpintero de Pontevedra (1669). Por una testificación de 1773, se sabe que era el «maestro que corre con la fábrica de las cárceles, Casa Consistorial y Seminario del Hospital Real» (sic). En los libros del Santo Oficio de Santiago, se consigna que este arquitecto expuso en 1785 los reparos que había que hacer en la casa del inquisidor Martínez Nubla.

Ricoy (Melchor). A. Acompañaba á D. Alberto en la direción de los trabajos con que aquel corría.

Río (Jacobo). T. (1739).

Río (D. Juan Bernardo). P. de e. Fué de los más famosos de su tiempo y hombre de no vulgares conocimientos. La cuestión que tuvo con el cura y el fabriquero de Santa María del Camino, fruto de las intrigas de sus rivales, le ocasionó la muerte á últimos del siglo pasado.

Pintó, entre otras cosas, el altar mayor de Lorenzana, dejándolo tan á gusto de los monges, que éstos le regalaron 2.000 ducados. Agradecido á esta prueba de consideración, les pintó después gratis, los dos colaterales. También pintó el monumento de Semana Santa de la catedral de Santiago, la Capilla de Alba y el altar mayor de Santa María del Camino (1792).

Río (Tomás). M. de o. (1773).

Riveiro (Salvador). P. de e. (1750).

Rodríguez (Simón). A. Este es aquel maestro que viviendo á principios del siglo XVIII, tanto contribuyó á extender en Santiago el gusto que denominamos de Maestros de obras. Fué amigo de Casas y de los principales artistas compostelanos de su tiempo. Parece que á los últimos de su vida entró de lego en el convento de San Francisco, aunque esto no está muy averiguado.

Es suya la fachada de Santa Clara. También parece debérsele San Francisco, ó cuando menos su planta, pues entre los papeles de San Martín que se guardan en la Bibl. de la Univ., y en el legajo que lleva por título «Plan de la iglesia de San Francisco y perjuicios que se siguen de su suntuosa fábrica», dicen los monges de San Martín, que la planta de la iglesia nueva, la había ideado á largas líneas «el Maestro Simón Rodríguez, cortando por terreno ajeno, que se conoce no le dolía.» El plano de la iglesia lo guardaba San Martín con los demás pertenecientes á obras; mas no se recogió por la Universidad. Nuestro querido amigo D. Ramón Segade, persona harto noticiosa y muy en especial en lo que se refiere á Santiago, nos afirmó, y así queda indicado, que el plano de esta iglesia lleva la firma de Fray Manuel de Castro (*vid*). Este, era en 1742, en que empezó la obra, lego de San Francisco, y de él se quejaron también los monges con motivo de la edificación. Todas estas menudencias están contadas á la larga en los papeles y cartas que se guardan en la Biblioteca Universitaria, y de su lectura se viene en conocimiento que á Simón Rodríguez se le tenía por gran arquitecto, pues dicen que Fernando Casas no le era inferior.

Rodríguez de Lagoa (Cristóbal). A. *Vid. López Freire* (Juan).

Romay (Diego). A. Fueron muchos los individuos de esta familia que se dedicaron al cultivo de las Bellas artes. Este debió ser hermano de D. Miguel, y de él no sabemos otras particularidades que las de haber sido feligrés de Salomé, y haber contraído matrimonio con doña María Francisca Dorxas. De los cinco hijos que bautizó en Salomé, cuatro, fueron hembras, y el quinto, nacido el 2 de Diciembre de 1687, llamado Francisco Antonio, le tuvo en las pilas bautismales el famoso Domingo de Andrade.

De las obras de este D. Diego no se sabe más, sino que en 1678, hizo la planta de las cárceles secretas del Santo Oficio. Los inquisidores dicen en su carta al Consejo, que remitían dicha planta, pero no se halla entre dichos papeles (Arch. de Simancas). Lo seguro es que vivió y trabajó bastante en Santiago, después del 1700; aunque no es posible decir ahora, qué obras.

Romay (Domingo). T. (1739), hermano de D. Miguel? Se le menciona en la Estadística.

Romay (Fernando). E. Hijo y discípulo de Domingo. Afirman los testigos del pleito de la Cofradía, «que hizo varias estatuas de santos para las iglesias.»

Romay (Francisco). E. Por tradición se dice que le son debidas ciertas imágenes de las que se veneran en los altares de la capilla de las Angustias, añadiendo algunos, que las dejó sin terminar. Se labraban hacia 1784, y tal vez por haberse encomendado su terminación á Luis Puente, las tengan muchos por de este último escultor.

Romay (D. Miguel). Gracias á la confusión con que Cean escribió acerca de este artista, es hoy difícil, por lo que á él toca, asignarle con exactitud las obras que produjo. Lo que sí es cierto, es que debe gran

parte de su notoriedad á haber sido el primer maestro de D. Felipe de Castro y de Silveira, con quien el autor del *Diccionario* le confundió por entero. Mas, por la fama de que gozó en su tiempo y la estrecha amistad que le unió con los principales artistas de su tiempo en Santiago, no puede dudarse que fué hombre de muy señaladas facultades. De su vida, se sabe poco ó nada: parece que estuvo casado con una Inés de Valcárcel, pues ambos, bautizaron á un hijo de Bouzas en 1697. Vivió en Santa Clara, á espaldas de la Fonte do cano, y debió fallecer antes de 1750, porque no figura en la Estadística.

De sus obras poco es lo que puede decirse. Trabajó y dirigió como maestro la obra del altar mayor de San Martín. De la testificación del Pleito de la Cofradía resulta que la causa de haber entrado en ella habia sido èl que este escultor, «teniendo particular devoción al Santo Apóstol y hecho la imagen que aún hoy (1769) sirve en las andas, se había entrado (en la Cofradía) lo mismo que los oficiales y aprendices de su taller.»

Se le atribuyen las dos estatuas de sobre las pilas en San Martín y demás que cita Cean, equivocadamente. Si las estatuas á que nos referimos constase fuera de toda duda que son suyas, le acreditarían por completo.

Romay (Pedro). E. ¿Hermano del anterior? En el citado pleito de la Cofradía (1769), dice un testigo que falleciera de más de sesenta años. Figura en la Estadística.

Rumbo (Andrés). A. Discípulo de López Antelo por los años de 1759.

S

Saco de Rivera (D. Roque). E. (1769).

Salcedo (Fernando). A. (1714). Vivió en el barrio de las Figueiriñas.

Sande (Diego de). Apellídanle también Isande. N. de Padrón, según unos, y de Noya como afirman los más y con razón, á nuestro modo de ver, pues de esta villa era natural el famoso albéitar y escritor del mismo apellido. Se le dice maestro de Felipe de Castro antes de pasar á Roma, y contemporáneo de Miguel Romay, aunque es más fácil fuese condiscípulo de aquel ilustre escultor, pues debió vivir más tarde de lo que se supone generalmente. Es tradición que † una noche á estocadas en la Pescadería. Fué artista de poca ó ninguna importancia; pero que gozó de cierta notoriedad, cosa que no se compadece con sus obras.

Son de su mano el Jesús á la columna de San Agustin, el *Ecce Homo*, de la Tercera orden, y los niños de marfil del Santo Sepulcro en Santo Domingo. De estos últimos se cuenta que los trabajó en la cárcel. Valen muy poco.

Sarela: *vid.* Fernández Sarela.

Sanjurjo (D. Antonio). N. en Ponte Rábade, y fué alumno de la Academia y discípulo del notable escultor D. Juan Adán. De vuelta á su patria, trabajó muchas obras, que si le dieron la fama y renombre que merecía, no le produjeron las mayores ganancias, ni le libraron de una más que modesta medianía. † año de 1830.

En el Hospital tiene los Evangelistas del baldiqui, que son bastante buenos. El Santo Cristo de la enfermería, tamaño natural. Los bustos

de la escalera interior, que otros dicen de Romay. En Santa María del Camino, la Virgen de la Aurora y el altar de la Condesa de Amarante. En San Benito, en un altar un pabellón con un grupo de ángeles y en el de enfrente el Crucifijo. En el antiguo Seminario (San Clemente) y en su capilla, las esculturas del altar: que no sabemos que se habrá hecho de ellas.

Todo esto, como se ve, en Santiago. En Lugo tiene su obra más notable, ejecutada en mármol blanco. Consiste en ángeles de tamaño natural y serafines entre nubes y rayos. Hállase colocada en medio del Tabernáculo de la Capilla mayor de la Catedral, y la concluyó en 1812.

Sieyro (D. Ramón). P. ¿Fué maestro de la Escuela de dibujo de la Sociedad Económica? (1784).

Silveira (Benito). N. en San Julián de Cabaleiros, más allá de Chayán, de donde algunos le hacen natural. A la estrecha amistad que le unió con el famoso D. Felipe de Castro, debe el recuerdo que le consagra Cean en su *Diccionario*, y por este autor sabemos que, discípulo de Miguel Romay en Santiago, marchó á Portugal y Sevilla en compañía de su amigo, al cual, no queriendo acompañarle á Roma, dejó para dirigirse á Madrid. Así, pues, habiéndole ocupado los escultores del rey en las obras que se ejecutaban á la sazón en el Real Sitio de San Ildefonso, trabajó lo bastante para adquirir aquel buen gusto y aire que se advierte en sus estatuas, tornando después á su patria para no abandonarla. Fué lástima que no aspirase á más que á una ejecución pronta y acertada, pues siendo hombre de pocas necesidades, sólo trabajaba lo forzoso para satisfacerlas. Era descuidadisimo en su persona y de gran caridad pues cuanto tenía, tanto daba de limosna: por eso vivió siempre en una situación harto cercana de la indigencia. Gozó de gran fama entre los suyos, y aun es corriente que estuvo en Roma, pero ni quiso admitir discípulos, ni intentó distinguirse, ni hizo otra cosa que pasar ignorado de todos. † de edad avanzada en 1800, y se halla enterrado en el átrio de la parroquia en que había nacido. Aunque no dejó familia, pues vivió soltero, no faltó, sin embargo, quien pusiese sobre su sepultura una lápida que le recuerde.

Dice Cean que «como no trabajaba sino en cuanto su profesión le daba para vivir oscuramente, tiene muy pocas obras, á pesar de lo mucho que vivió.» Mejor sería decir que como no tenía consigo oficiales, no era tan expeditivo como otros maestros, y no que dejase poco, pues se le conocen muchas más obras que las que aquel autor menciona, y por cierto que sin la necesaria claridad. Son suyas:

¿Las estatuas de sobre las pilas en San Martín? San Miguel y los arcángeles de los colaterales del crucero, y no toda la escultura como quiere Cean: esto también en San Martín, en cuya iglesia y capilla del Rosario tiene un San José, San Juan Bautista y San Joaquín.—En la Compañía: un San Juan Bautista, que se dice lo mejor de Silveira. En Santa María del Camino, las estatuas del altar mayor, todas de tamaño natural; mas debe advertirse que aun cuando es lo corriente, y así lo dice el mismo Cean, no creemos que todas ellas. Sería cosa de consultar los libros de fábrica, si es que existen, para saber cuáles son suyas indisputablemente.—El San Antonio Abad de andas, que pertenece á la cofradia, y Santa Bárbara, también de andas.

En Pontevedra, San Antonio.

Este escultor se dedicó, á los últimos de su vida á trabajar para las

parroquias de la montaña, como Sobrado, Mellid, y otros puntos, mas no se especifican las obras. En una descripción de la capilla del Cristo de la catedral de Orense, publicada en *El Semanario Pintoresco*, del año de 1847, se lee que es suya: no podemos afirmar en esto cosa alguna, como no sea advertir que en todo caso debe limitarse semejante afirmación á las efigies de los altares y aún éstas no todas.

Sueyro (Andrés). P. de e. (1750).

T

Torres y Romay (Manuel). E. (1769).

Torres y Romay (Ramón). R. (1769). Hermano tal vez del anterior: hizo el retablo de San Pedro de Herdimil. Vivía en la Rua de San Pedro.

Trasmonte (Agustín). M. de o. Fué aparejador de la obra del Seminario.

Trasmonte (D. Miguel). M. de o. del Ayuntamiento al cual siguió Otero. Hizo el teatro viejo de esta ciudad.

Trasmonte (Ignacio Antonio). M. de o. de San Martin, en donde se le dió el hábito de lego en 1757. Fué discípulo de José Turnes.

Turnes (José). A. En 12 de Diciembre de 1758, pidió á la ciudad le guardasen los privilegios de que debía gozar como tal arquitecto. Dice asistió y practicó con los PP. MM. Fr. Francisco Velasco y Fr. Iñigo Suárez, «ambos maestros que han sido del R. Monasterio de San Martín.» Añade que al fallecimiento de ambos monges, quedó de maestro de dicho monasterio hasta que le reemplazó Trasmonte. Según lo que él afirma y lo que se atestigua, corrió por su cuenta la escalera principal y la galería de la puerta del expresado monasterio: los jaspes y embutidos de la capilla del Socorro, las casas de los prioratos de San Pedro de Soandres y su iglesia, la del priorato de Morayme y la de Cernadas, unas y otras de nuevo planteadas y dirigidas por él; las bóvedas y capilla mayor de San Miguel y otras obras para casas particulares. Vivía en 1769.

V

Vaamonde (Antonio). E. En 1769 ya había fallecido.

Valado (...) y también *Varela Valado*. M. de o. Entró en la Cofradía el año de 1739. Corrió con la fábrica de los claustros del Hospital y con la capilla de las Angustias y con la de la Trinidad. Vivía en 1769.

Varela. (...) Suponemos que la hoja de grados grabada en madera que lleva la firma de este grabador, y que por cierto no es despreciable, sea de Miguel, pintor; pero no es posible afirmar que es él y no Varela Tacón.

Varela (Miguel). P. Figura ya en la Estadistica (1750). En 1770, pintó los carros triunfantes, alegorías, etc., que sirvieron en las fiestas de la coronación de Carlos III, cobrando por todo ello 2.600 reales.

Varela Tacón. (Andrés). A. En 4 de Febrero de 1729, contrajo matrimonio con María Alvarez. Era hijo de Vicenta Varela y Blas Tacón. En

Marzo de 1769 había ya fallecido. En 1753 remató á su favor las obras del Colegio de San Jerónimo en 98.000 reales.

VÁZQUEZ (D. Pedro). A. N en 1716.

VIDAL (José). M. de o. Entró en la Cofradía en 1739. Pasó á la Coruña, pues en 1754 tasó los desperfectos ocasionados por el acuartelamiento de tropas, en el Hospital de San Andrés de dicha ciudad.

VIDAL (D. Pedro). P. Vivía en 1770. Le suponemos discípulo de Bouzas, por cuanto lo que de él se conoce en Santiago, es de estilo italiano. Fué uno de los primeros y más principales pintores santiagueses. Tiene en la sala capitular los frescos del techo, y en casa de los Sres. de Bermúdez (Ferrol) el retrato de un Pardiñas Villar de Francos.

VIDAN (Pedro de). A. en 1714. Era mayordomo de la Cofradia de San Thomé, en 1737, año en que sostuvo la cuestión con los maestros y oficiales etc. de fuera de la población que venían á trabajar á Santiago.

VILELA Y VAAMONDE (José). P. de e. (1770).

VZAL (Domingo Antonio). P. Compartía con Bouzas, hijo, la gloria de ser de los más afamados pintores de su tiempo (1750).

LA ESCUELA DE DIBUJO

Por no atender al pasado ni hacer caso de sus lecciones, estamos á cada momento repitiendo las mismas faltas y cayendo en los errores de siempre. Los que respecto á la enseñanza de las Bellas Artes hemos tenido que señalar á cada momento en el presente libro, no son, por cierto, de los que menos se reproducen, ni de aquellos á los cuales el buen consejo de los que aman su país, no haya tratado de poner remedio, aunque inútilmente. Como si estuviésemos condenados de antemano á no salir de la rutina y del error, seguimos apegados á todo lo que nos es perjudicial, sin que se acierte jamás á dar paso alguno seguro hacia la enmienda. Tan cierto es esto, que los males de que se lamentaban hace ya cerca de un siglo personas amantísimas de Galicia, siguen en progresión, sobre todo, en lo que se refiere á la enseñanza del dibujo en Santiago, sin que les veamos remedio posible, ni deseos de buscarle.

Pero arrojados los que contribuyeron á medida de sus fuerzas y aspiraciones al establecimiento de esta Escuela, contentáronse, según todas las apariencias (1), con la enseñanza del dibujo, cuando lo que se debió intentar, siguiendo por entero el ejemplo de Barcelona, Zaragoza y Valen-

(1) Aunque hay motivos para creer que la Sociedad extendió la enseñanza á más que al dibujo elemental, el título que ella misma dió á su Escuela, no permite asegurar como quisiéramos para honra suya, que tratase de establecer una verdadera Academia de Bellas Artes, tal cual lo habían hecho la mayor parte de las sociedades análogas.

cia, era alargarse á más y crear una verdadera Escuela de Bellas Artes, cuya falta hizo un inmenso daño á nuestro país, y por cuya creación y sostenimiento decoroso tantos claman en vano. No es, seguramente, que fiemos mucho para el progreso de las Bellas Artes de estos que podemos llamar medios artificiales, sino porque es sabido que allí donde se carece de la enseñanza viva del taller, se necesita acudir á lo más fácil para que los que quieran dedicarse al cultivo de la pintura no pierdan lo mejor del tiempo en inútiles y perjudiciales tentativas. Son éstas el más formidable escollo en que tropiezan nuestros principiantes; gracias á ellas se resabian, se hacen amanerados, poco atrevidos en el dibujo, sucios de color, y jamás alcanzan, no saliendo de Galicia, á dominar las dificultades propias á los que no conocen los procedimientos, ni tienen quien les enseñe lo elemental y rudimentario.

La Escuela de dibujo de Santiago pertenece, por la época de su creación, al siglo cuyas manifestaciones en lo tocante al arte acabamos de estudiar; por eso nos ocupamos de ella. Sin embargo, fué tan escasa su influencia, vivió vida tan miserable, importó tan poco para los adelantos de las Bellas Artes en nuestro país, que pudiéramos muy bien no mencionarla en este libro, sin que por eso se echara de menos su recuerdo. Fué tan insignificante, y digámoslo de una vez, tan inútil para el caso, que á duras penas pudimos reunir las escasas noticias que tenemos acerca de su fundación, marcha y progreso, si semejante palabra no huelga tratándose de cosa tan rutinaria y poco progresiva. Lo inútil y lo estéril se olvida bien pronto.

La actual Escuela de dibujo fué creada hacia el año de 1784 (1) por la Sociedad Económica de esta ciudad, y recibida con entusiasmo por los artistas de aquel tiempo, que creyeron ver en sus modestos comienzos la base y fundamento de algo formal y útil al desarrollo, no sólo de las bellas artes en Santiago, sino también del buen gusto entre los que á la sazón buscaban y pagaban toda clase de obra artística. Con tal motivo brindáronse á ser profesores de la

(1) La Escuela de Bellas Artes de Barcelona se fundó en 1755, la de Valencia en 1768, la de Zaragoza en 1778 y la de Valladolid en 1779.

naciente Escuela (1), y una vez aceptados sus ofrecimientos dieron principio á la tarea, según parece con más entusiasmo que fortuna. Para evitar rivalidades se les dió á todos, siguiendo el ejemplo de Valencia, que había hecho lo mismo, el nombre de directores, y así lo fueron Arias Varela, pintor; Antonio Fernández, escultor; Ferro Caabeiro, arquitecto, lo mismo que Pérez Machado; Piedra, grabador y platero (2), y Río, pintor de encarnaciones. Como puede suponerse, visto el número y calidad de los profesores, lo que la Sociedad Económica trató de plantear fué una verdadera Escuela de Bellas Artes. Los resultados, sin embargo, fueron tristísimos. Si no nos lo diera á entender el silencio y oscuridad que envuelven los primeros pasos de la Escuela fundada, bastaría lo que con toda claridad nos dice Cornide en aquella curiosa *Memoria*, en la cual contestaba, á últimos del siglo pasado, á los que desde Santiago le preguntaban qué clase de estudios podrían establecerse en aquella ciudad bajo la dirección «de la casi extinguida Sociedad de Amigos del País.» Por él sabemos que la Academia tenía «un copioso gabinete de modelos y dibujos,» y que la enseñanza se daba gratis «por varios profesores de mediano mérito en el pueblo, que ha sido—añade—*la causa de su ruina*, pues cansados de trabajar sin premio, la abandonaron.»

Por los modelos de que nos habla Cornide, y que tenemos entendido (sin que sea dado afirmarlo) que pertenecían en su mayor parte, al maestro D. Felipe de Castro, se

---

(1) Algunos hicieron más: sufragaron la mayor parte de los gastos que ocasionaba su instalación, y la surtieron de estampas y modelos, de modo, que mejor se les debe á ellos la creación y sostenimiento de la Escuela, que no á la Económica.

(2) Esta Sociedad, cuyos Estatutos prevenian á sus indivíduos que se vistiesen con telas españolas y no usaran cosa que del extranjero viniese, caía al mismo tiempo en un grave contrasentido, pues contando en su seno un grabador, enviaba á Madrid el dibujo hecho por Ferro Caabeiro, para los diplomas, y encargaba su ejecución al célebre Carmona. La lámina es como de tan gran burilista, y acertados anduvieron entonces al preferirle á Piedra; mas si en este concepto salió gananciosa la Sociedad, no sucedió lo mismo bajo el punto de vista de su amor á Galicia y la protección que debía á los artistas del país, que esto es en puridad la mejor manera de levantar las artes en un país cualquiera.

viene en conocimiento de que desde un principio creyóse ya necesario extender á más la enseñanza del dibujo, que á la limitadísima y estéril de la copia de estampas. Como se ve, no faltaba á nuestros abuelos buen sentido, sino fortuna; por eso enseñaba á dibujar del yeso, única manera posible de aprender algo en estas cosas desde el momento en que se carece de clases de desnudo. Cornide, que deseaba que la Escuela saliese de su mediocridad y estancamiento, proponía en la citada *Memoria* que se nombrase un profesor con el sueldo anual de 6.000 rs., «que debía serlo—añade—uno de los académicos de San Fernando» que había en Santiago (¿quiénes?), y que se presupuestasen otros 6.000 anuales para los gastos. No quería un sólo profesor, ni limitaba la enseñanza del dibujo, sino que indicaba debía extenderse á la arquitectura civil, lavado de planos y perspectiva.

No se sabe qué aprecio se hizo en nuestra ciudad de tales consejos y advertencias, ni menos si la Escuela siguió arrastrando la inútil y tristísima vida que hasta entonces; mas debió llegar á tanto su postración y decadencia, que un ilustre prócer gallego, el Sr. D. Pedro Cisneros y Castro, conde de Gimonde, hubo de tomarla bajo su amparo y protegerla debidamente durante tres años (1806 á 1809). El que no perdonaba gasto ni sacrificio alguno para sostenerla á la altura que creía era debido, escogió con todo cuidado los profesores. Por más que no conste de una manera rotunda, hay motivos más que fundados para afirmar que lo fueron entonces el pintor D. Plácido, el maestro de obras Otero, de quien se sabe ciertamente que enseñó en esta Escuela, mas no en qué tiempo, el escultor Sanjurjo, que acababa de frecuentar la Academia de San Fernando, y aquel Peña, que un autor recuerda entre sus más notables profesores, sin que por eso se haya podido averiguar más nada acerca de él y de sus obras. Estableció el Conde las clases en una de sus casas, sita en la Rua Nueva, al lado del teatro viejo, que pretendió derribar y construir otro, para que con sus productos pudiese sustentarse la Academia que con tanto empeño trataba de sostener. Desgraciadamente sus esfuerzos se estrellaron ante la indiferencia pública y los encubiertos ataques de los que menos derecho tenían á causar tan grave daño á su país. Galicia debe á este ilustre

hijo suyo el respeto que por iguales merecimientos prodigó Aragón á D. Juan Martín de Goicoechea (1). Él fué el único que con todo ánimo, acierto y generosidad atendió al mejoramiento de las Bellas Artes en Santiago; él, quien pensionando á D. Plácido, protegiendo á Lorenzana, y reuniendo en su casa, ya que una galería de cuadros notables, los suficientes al menos (y no desprovistos de mérito) para probar su indudable patriotismo y ser espejo de los ricos y nobles de Galicia, que le veían tranquilamente gastar sus rentas en obra tan meritoria, era al propio tiempo que un digno adepto y apasionado del arte, hijo amantísimo de Galicia, verdaderamente interesado en su adelanto y progreso.

Tan grandes merecimientos no deben ser olvidados por el país gallego y menos por Santiago, su pueblo natal. Presentándole como ejemplo en una tierra, en la cual ni los nobles ni los ricos son ni fueron nunca capaces de semejantes desprendimientos, llevamos á cabo un acto de justa y severa reparación. Que entre nosotros fué donde se inventó y entre quienes se repite á menudo, aquel cruel adagio que dice: *Quen sirve ó común non sirve á ningún.*

Los trastornos y guerras que á la sazón conmovían á España, no permitían pensar en cosas que entonces se tendrían punto menos que por inútiles, sin que la vuelta del Rey en 1814 y la paz relativa que á la sazón se disfrutaba, fuesen propicias á nuestra Escuela de dibujo. En vano la Sociedad Económica trató en aquel año de reanudar sus tareas y proteger de nuevo á lo que ya no tenía protección alguna; los que veían un enemigo en cada centro de ense-

---

(1) De este ilustre protector de las Bellas Artes, dice el Sr. Caveda en la *Hist. de la R. Acad. de S. Fernando*, tomo II, pág. 394, «que consultando sólo el bien público, se prestó con una generosidad, de que hay pocos ejemplos, á costear durante algunos años la enseñanza.» No hizo menos nuestro Cisneros y Castro. Tanto es así, que viendo la penuria á que había llegado la actual Escuela en 1845, después de recordar lo que se debía á «protectores tan generosos como D. Pedro Cisneros, conde de Gimonde» y Fernández Varela: añade más adelante el escritor á quien nos referimos, que la situación de la Escuela era angustiosa, «van agotados, dice, los medios de subsistencia, no hay el entusiasmo de los Gimonde, para reanimarla.» Y concluye preguntando: «¿No hay en la Sociedad Económica siquiera un Gimonde como en el siglo pasado?»

ñanza, impidieron, con más que lamentable fortuna, tan loable intento. Logróse, sin embargo, la deseada reorganización en 1821, época en que la Sociedad Económica volvió á ocuparse de los asuntos que desde su fundación le estaban encomendados. Para conseguirla tal como se deseaba, no se reparó en gastos, poniéndola desde luego bajo la dirección de entendidos profesores. Encargáronse provisionalmente de las cátedras el maestro de cadetes Duguet, excelente miniaturista, y su cuñado Villaamil que cultivaba igual género de pintura, y fué padre del más fecundo de nuestros paisistas. Ayúdabales en sus tareas un sacerdote, hijo de Santiago, de apellido Peiteado, miniaturista también y no de mala mano, según noticias, hasta que llegó de Madrid el escultor valenciano D. Ignacio García, llamado expresamente para el caso, y dió principio á sus lecciones. Lo que sus discípulos pudieron adelantar lo ignoramos, por más que sea de suponer fundadamente que el método de dibujo que hubo de establecer sería el que á la sazón se tuviese por mejor. Quiso el cielo, sin embargo, que los tiempos en que se daban tales lecciones y se traían métodos adelantados, no fueran los más propicios para el arte ¡que nunca gozó Galicia dicha cumplida en semejantes cosas! y con esto y con la pronta clausura de las cátedras en 1824, puede decirse que fueron inútiles los esfuerzos hechos entonces con el laudable fin de levantar las bellas artes del estado de postración y rutina en que se hallaban entre nosotros. La desatentada reacción que siguió á la segunda época constitucional, nada perdonaba, y en todo veía sombras y recelos. Deshízose, como quien dice, la Sociedad Económica y con ella desapareció nuestra escuela, siendo hasta peligroso el acordarse de ella y pretender que volviese de nuevo á sus tareas.

Cerca de diez años pasaron sin que esto fuera posible, hasta que abiertos otros horizontes á la desventurada España, pudo desde luego pensarse seriamente en inaugurar por tercera vez la tan asendereada Escuela de dibujo. No siendo grandes los fondos con que la Sociedad contaba para atender á los gastos de la enseñanza, se acudió á la inagotable generosidad del Comisario de Cruzada, Sr. Fernández Varela, quien tomándolo todo bajo su protección,

hizo los primeros y necesarios adelantos y se disponía á más cuando la muerte le arrebató á las legítimas esperanzas que en él habían fundado sus paisanos. Fué una gran desgracia para Santiago, para la Sociedad, para las bellas artes compostelanas. Aquel ilustre gallego, que nada hacía á medias, pensaba extremarse: á realizar sus proyectos, hubiera echado los cimientos de una Academia de Bellas Artes, tal y como lo sueñan cuantos se interesan de corazón por tales cosas. Con fecha 17 de Mayo de 1834 escribía á la Sociedad, ofreciéndose á «enviar y dotar un buen profesor para la Academia de dibujo, facilitar un local cómodo para la misma en el colegio de Fonseca, hermoseado con perfección y adornado con estatuas y ejemplares escogidos de yeso vaciados á lo antiguo (*sic*) y con una colección numerosa de academias y estudios de buenos profesores, provistándola además de los mejores diseños traídos de París que sirvan para el adorno y para el estudio de las artes, del ejemplar del retrato exacto de nuestra joven reina y otro del suyo propio.» ¡Era cuanto podía desearse! (1). Después de treinta años de continuas estirilidades y desengaños, y lo que es peor, de inútiles tentativas, todavía nos halla-

(1) En otra carta, expresaba el Comisario su deseo de continuar en clase de socio como lo era en 1821, y afirmándose en los ofrecimientos hechos, añadía «que tiene acordado sacar á oposición la plaza de maestro de dibujo... y que nombrará al que lo merezca, pagado de su cuenta ó de los fondos confiados á su autoridad por la Santa Sede.» Falta hacía. Apenas la Económica reanuda sus interrumpidas tareas y piensa en la reorganización de la Escuela, cuando salen á la superficie las insensatas pretensiones de los que no sirviendo para discípulos, se encontraban, sin embargo, aptos para la enseñanza. Aunque no puede decirse esto de los Sres. D. José López Sagastizábal y D. Antonio Arrón y Ayala, que á impulsos de un verdadero patriotismo, se ofrecieron á enseñar gratis mientras no hubiese profesores, es lo cierto, que el Sr. D. Valerio Ruyales, pintor paupérrimo, rompió la marcha en esto de ofrecerse á enseñar gratis, con la esperanza de que andando el tiempo se le asignase un sueldo. ¡Se aceptaron sus ofrecimientos! Y en vista de ello, el Sr. don Domingo Antonio Duguet, que en la anterior época había sido maestro en la Escuela que ahora se restablecía, hizo igual ofrecimiento, aceptándose también sus servicios, aunque con el buen acuerdo de nombrarle primer profesor. Ellos fueron los que inauguraron la enseñanza, hasta que vino á dirigirla el Sr. Cancela, nombrado por el Comisario con el sueldo de 6.000 rs. anuales, pagados de fondos de la Santa Cruzada: cantidad que viene percibiendo desde entonces, librando así, á la Económica, de dicho gasto.

mos en aquel punto, todavía necesitamos que haya quien se arriesgue á proporcionar modelos, yesos, estampas que traigan á nuestra escuela, algo de lo que hace tanto tiempo ya, es corriente en las más pobres y modestas. Sólo á ese precio podrán llegar los inspirados á la posesión de los verdaderos procedimientos en la obra artística y su clara inteligencia; el público, al cariñoso respeto que merecen en los pueblos cultos, cuántos producen la obra inmortal que llena con sus resplandores de gloria, el cielo de la patria.

La muerte, que hirió inopinadamente á aquel ilustre hijo de Galicia, desvaneció las grandes esperanzas que en él se habían puesto. Mas no por eso se dieron por vencidos los de la Económica; fuera que lo esperasen todo de los propios esfuerzos, ó que no entendiendo más, se diesen por satisfechos con la Escuela que tenían y con los auxilios ya recibidos. Vencidos los primeros obstáculos, dió principio al curso de 1834 al 35, teniendo las clases en una casa particular, frente á la Universidad (1) y por principal maestro al miniaturista santiagués D. Juan Cancela, quien pensionado en Madrid por el citado comisario de Cruzada, estaba haciendo sus estudios en dicho punto, bajo la dirección del Sr. D. Vicente López (2). Desde entonces viene enseñan-

---

(1) Desde un principio tropezó la Sociedad con las dificultades de la falta de local. El P. abad de San Martín, á quien se había rogado concediese alguno en aquel extenso monasterio, dió el llamado de las limosnas, para que en él se estableciesen las cátedras de dibujo y juntamente las de geometría, mecánica y química. No debían estar con gran holgura, cuando se pidió á la Reina Gobernadora el edificio de San Clemente para poner allí la Escuela de dibujo, y asimismo las rentas de la Colegiata de Sar para sostener la Económica, la cual no fué por cierto muy afortunada en sus gestiones. Por de pronto se vió obligada á tomar en arriendo un local á propósito; mas como no satisficiese los alquileres, hubo de significársele la necesidad de abandonarlo, como así lo hizo, refugiándose en el colegio de Fonseca. En éste subsistió largos años, hasta que trasladada á San Martín, en donde ya estuviera establecida en el breve período de 1821 á 23, ocupa en la actualidad un local insuficiente, y menos aún que poco á propósito para su destino.

(2) La Sociedad publicó más tarde el «Reglamento para la Escuela de dibujo, establecida por la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, año de 1838. Santiago, impr. de la V. é hijos de Compañel, 1838. 4.º» No es más que un Reglamento formado para su régimen interior. Al frente de él debió haberse puesto la historia de este menguado establecimiento. Era fácil entonces tener todas las noticias nece-

do con más ó menos fortuna, compartiendo sus tareas con otros profesores, entre los cuales sólo merecen especial mención los escultores San Martín y Brocos, que se adelantaron á dar lecciones de modelado y tuvieron el disgusto de ver que los que más las necesitaban, las rehuían con un orgullo que contrasta tristemente con las paupérrimas obras que salen de sus manos inhábiles y rutinarias.

Cerca de cuarenta años hace que nuestra Escuela de dibujo arrastra la triste, inútil vida que todos sabemos: con más ó menos éxito, en mayor ó menor auge, teniendo muchos ó pocos alumnos, siempre la misma y siempre tan estéril, no cuenta con un solo discípulo que la haya ilustrado. Hoy como ayer, los que aquí se dedican al cultivo de las bellas artes y marchan á Madrid á continuar sus estudios, ven con amargura que tienen que volver á empezar y olvidar métodos y maneras traídas de Santiago. Y no porque haya dejado de decirse esto mismo hace ya mucho tiempo (1) sino porque hay gentes que atrincheradas en su inutilidad juzgan por la propia ineptitud la capacidad ajena, y no conocen otra sabiduría que la de la resistencia pasiva. Así, pues, inútil es tratar de ocurrir á los males que el claro celo de algunos no cesa de señalar y advertir; cada reforma (si es que semejante palabra puede emplearse con

---

sarias para ello; pero con la tranquilidad homérica de que en estas y otras cosas análogas hacen gala ciertos hombres y ciertas corporaciones, nos dejaron íntegro el penoso trabajo de reunir, á fuerza de tiempo y perseverancia, las noticias contenidas en el presente artículo. Nada debe extrañarse que el Sr. Caveda, en su preciosa *Historia de la Real Academia de San Fernando*, no mencionase siquiera la de Santiago al tratar de las provinciales, fundadas en España en el último tercio del siglo pasado. Es natural; mal pueden saber los ajenos lo que nosotros ignoramos y dejamos dormir en el olvido.

(1) En *La Aurora de Galicia* (1845) publicó el Sr. D. José Gil, hermano del distinguido pintor D. Ramón, un notable artículo, en el cual, con un acierto de que pocos han dado muestra, señalaba los males de que adolecía la Escuela de dibujo. Después de asegurar que notaba en las obras de los alumnos «una decadencia de muy mal agüero,» añade, «vemos que ningún discípulo ha pasado más allá de la línea de los discípulos para colocarse en la de los maestros; que en la Academia de Madrid vuelven atrás á algunos (á todos debió decir) que aquí eran tenidos por aventajados; *que si algún otro*, muy raro, descuella un poco, es porque no pertenece su enseñanza exclusivamente á la Academia.»

propiedad) que en ella se establece, no sirve más que para aumentar los males que lamentamos y para hacernos ver que es punto menos que imposible su remedio. No basta una buena voluntad, ni conducen á nada las quejas y lamentos. Véase si hay deseos de que esta Escuela sirva para el objeto que se proponen los que la sostienen, y vean después si se cuenta con los recursos necesarios para introducir las reformas que los adelantos actuales reclaman con todo imperio y urgencia. Si se cuenta con ellos, llévese á cabo, profunda, completa, radicalmente, reforma tan deseada; de lo contrario conviene dejarla seguir en esa agonía lenta, tras de la cual está una muerte segura y no llorada de nadie.

ADICIONES

—

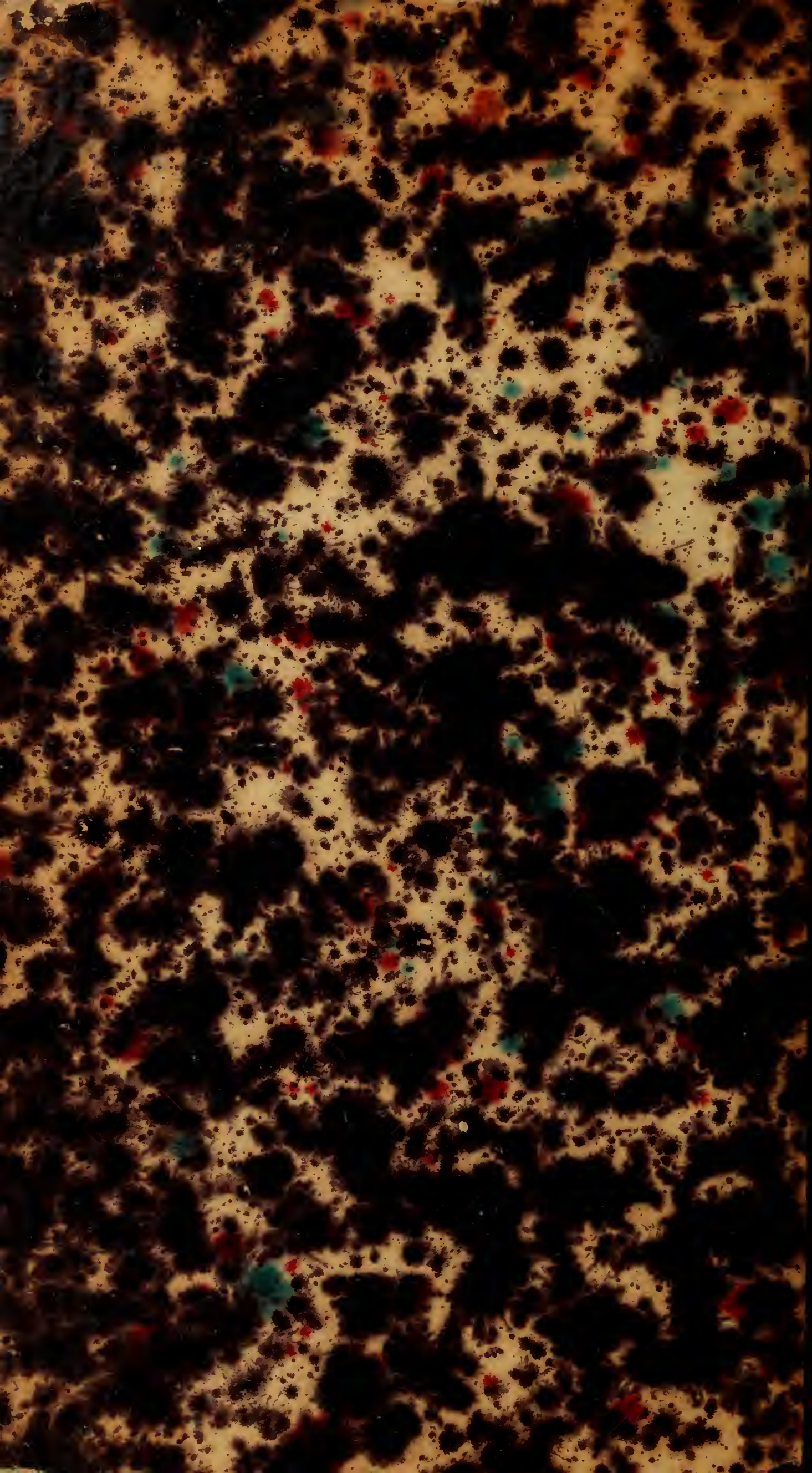
Pág. 17, última línea... Colegiata de la Coruña é iglesia de Santiago de dicha población. Hemos hallado posteriormente signos lapidarios en la catedral de Orense y en casi todas las principales iglesias románicas de Galicia. De la época ogival se ven bastantes, y hasta en edificios civiles, como entre otros, el castillo de Altamira. En Santiago los hay de aquel tiempo, en la catedral, (que no publicó Street) y Monasterio de San Martín.

Ch. Lucas, *L'archit. en Port.*, p. 42, publica la noticia de los signos masónicos que en los monumentos portugueses halló el arquitecto Silva, y da en la catedral de Coimbra, 11 en la iglesia y 12 en la torre. Sería curioso compararlos con los de la Catedral compostelana.

Pag. 27, línea 35... Un *Ruy González Francés* fué recibido en 1402 en la Cofradía de los Cambiadores. Como en ella no se entraba no siendo hijo de cofrade, debe suponerse que éste de quien hablamos, era natural de Santiago, lo mismo que *Pedro Francés*, platero que también fué admitido como cofrade en 1450.

FE DE ERRATAS

PÁG.	LÍNEA.	DICE.	LÉASE.
27	25	inscripciones	suscripciones
35	34	Chantre	Arcediano
36	30	Oscra	Osera
37	23	tít. XI	tom. II
46	33	Romay	Casas en compañía de Romay
47	19	Cárlos III	Fernando VI
51	31	examinarlos	examinarlo
58	14	Este ma	Este mal
67	34	junto do	«junto de
—	35	Prade	Prado»
—	37	Moure	de Moure
68	26	1466	1646
—	41	Chantre	Arcediano
73	33	SILVERIA	SILVEIRA
104	19	Contentanse	Conténtase
—	21	avergüenzan	avergüenza
140	21	Noa	Nova
147	8	Míguez	Miguéz
156	27	es del	es del 1544
—	34	que la Iria	que la de Iria
159	9	algunas ellas	algunas de ellas
—	32	los compostelanos	las compostelanas
162	24	prueba	prueban
183	19	Luis Gonzaga	Phelipe Neri
187	4	Príncipe de Galles	Duque de Lancaster
189	22	sentir natural	sentir por natural
212	24	Juan	Jesús
223	52	de	da
224	50	pereció ahogado	perecieron ahogados

LIBRARY
Pontifical Institute of Mediaeval Studies
113 ST. JOSEPH STREET
TORONTO, ONT., CANADA M5S 1J4

N Murguía, Manuel,
7111 1833-1923.
.S15 El arte en Santiago
M8 :
Whitehill
IMS